

‘साहित्यिकी’ डा० ब्रज किशोर मिश्र स्मारक ग्रन्थमाला

# युगमनु – प्रसाद

सम्पादक

डा० ब्रज किशोर मिश्र

सि.पी.ए. बक्स, बिहारी

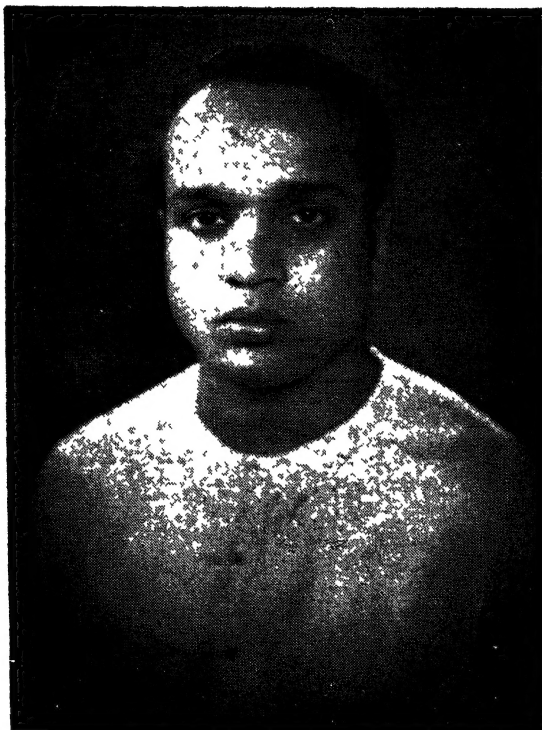
प्रकाशक  
सुखदेव प्रसाद मेहरोत्रा  
प्रभाकर, माहिल्यरत्न,  
प्रतिभा प्रकाशन,  
मुरादाबाद

प्रथम संस्करण, प्रसाद अथर्व १९६३

मूल्य ८ रु० २५ न० पै०

मुद्रकः  
अर्जुन स्वरूप मेहरोत्रा  
प्रतिभा प्रेस, मुरादाबाद

समर्पण:-



श्री रत्न शकर प्रसाद  
आत्मज  
स्व० जयशकर 'प्रसाद'  
को सप्रेम

—गिरीश चन्द्र त्रिपाठी

## “स्वगत”

१८८५ ई० में भारतेन्दु ने जीवन से अवकाश लिया और १८८९ ई० में प्रसाद ने धरती पर पाव रखा। तभी युग ने भी अपना चरण बदला।

प्रसाद ने अभी अपने चारों ओर के ससार को ठीक से देखा-परखा भी न था कि नियति की एक के बाद दूसरी अनेक चुनौतियाँ उन्हें स्वीकार करनी पड़ी। प्रसाद की १२ वर्ष की अवस्था में उनके पिता, तीन वर्ष उपरान्त माता एवं उसके दो वर्ष पश्चात् बड़े भाई दिवंगत हुए। ससार के “मूक शिक्षक श्मशान” के मानो वह प्रिय शिष्य बन गए। कोई आश्चर्य नहीं यदि बड़े होकर दार्शनिक प्रसाद ने जब जीवन की व्याख्या की तो वेदना की मुरली से ही आनन्द का स्वर निकाला। अनुभवहीन, अपरिपक्व-बुद्धि प्रसाद जीविकोपार्जन एवं मुकदमे-बाजी के भवरो से जूझते हुए अपने अस्तित्व की रक्षा के लिये सघर्ष करने लगे। उन्हें अस्तित्व की ही यदि चिन्ता होती तो ‘युद्धस्व विगत ज्वर’ के अनुसार प्रसाद जीवन-समर में योद्धा तो थे ही किन्तु प्रसाद के व्यक्तित्व के परिवार में एक अवोध शिशु था जिसका नाम था ‘कवि’—प्रसाद को सबसे अधिक चिन्ता उसकी थी। “एक कान से तलवार और दूसरे कान से नूपुरों की झनकार” सुनने वाले प्रसाद ने उस शिशु की स्वच्छ आखों के प्रकाश में एक बदली भी न आने दी।

प्रसाद का जीवन श्रृंगार, वीर एवं कष्ट रसों की त्रिवेणी बन गया।

समाज में प्रसाद का व्यक्तित्व अत्यन्त मधुर तथा स्नेहशील था। उनकी भार-तीयता उन्हें मर्यादावाद, अतिथि-सत्कार, सहिष्णुता तथा दार्शनिकता के ढाँचे में ढाल चुकी थी। गीता, उपनिषद् तथा धर्मग्रन्थों का अध्ययन करने वाला कर्म-योगी, रहस्यवादी, फिर भक्त, अन्त में आनन्दवादो बन गया। जीवन उनके लिये एक आनन्दमयी क्रीडा थी, जिसमें किसी प्रकार की निराशा नहीं थी, विकार नहीं था। विषाद के अवसरो को वह अपनी दार्शनिकता से सुलभा लिया करते थे। सपत्ति-विपत्ति और सुख-दुःख को समान रूप से भोगने का उन्हें अभ्यास था। प्रेम उनके जीवन का मूलमंत्र था, किन्तु वियोग उनके जीवन का आधार था। आनन्द में आत्मविभोर होना वह जानते थे किन्तु विषाद उनके लिए आनन्द का उद्गम-स्थल था। उनका सम्पूर्ण व्यक्तित्व अद्भुत समन्वय-भावना से आपूर्ण था।

इन्द्रिय माध्यम से जीवन को आत्मगत करने की इच्छा ने प्रसाद की कविता को चित्रात्मक, मधुर सङ्गीतमय और स्पर्श-सवेद्य बना दिया है। अन्तर्भावनाओं



का आरोप कर देने के कारण प्रकृति कवि के साथ बातचीत करती तथा उसके मन में विविध प्रकार की संवेदनाएँ, आकांक्षाएँ और आशाएँ उत्पन्न करती है। कवि अपने को प्रकृति में विलीन कर देता है। कवि की पीड़ा के साथ हमारी आत्मीयता है।

प्रारम्भ में 'चित्राधार' और 'कानन-कुसुम' के कवि के रूप में उनमें एक प्रकार की भ्रमक है। यद्यपि इस भ्रमक की प्रतिध्वनि आसू में भी सुनाई देती है। इस काव्य में प्रथम बार ही कवि का वैयक्तिक पक्ष पूर्ण रूप से विकसित हो पाया है।

'आसू' जिससे कवि को साहित्य-क्षेत्र में सच्ची प्रतिष्ठा मिली वह मानवीय भावों की मूल गाथा का मार्मिक पक्ष उद्घाटित करता है। इसमें हृदय की भावुकता के साथ गहरी करुणा है। मिलने का सुख और विछोह का दुःख और अनुभव की हुई पीड़ा है और है हृदय के तार झुक कर देने वाला संगीत। यह दुःख के पलों में स्मृति का सम्बल है। समस्त ससार के मगल की भावना भी इस काव्य में है।

“सब का निचोड़ लेकर तुम  
सुख से सूखे जीवन में  
बरसो प्रभात हिमकन सा  
आसू इस विश्व सदन में”

तुलसी और प्रसाद दोनों ही विराट-प्रतिभा के कलाकार थे। जिस प्रकार तुलसी के युग के काव्य में एक प्रयोजन निहित है उसी प्रकार इस नवीन युग में प्रसाद एक प्रयोजन लेकर उपस्थित हुए हैं और वह प्रयोजन है अति गूढ़। कामायनी में इस प्रयोजन की अभिव्यक्ति अपनी पराकाष्ठा को पहुँची। तुलसी और प्रसाद दोनों ही इस देश के सांस्कृतिक आन्दोलनों के अग्रदूत रहे हैं और साथ ही संदेश-वाहक भी इस धरती की दार्शनिक विभूति के।

जिस प्रकार भक्तिकाल में रामचरित-मानस एक चमत्कार है ठीक उसी प्रकार आधुनिक-युग में कामायनी भी।

'मानस' के आरम्भ में गोस्वामीजी ने “भवानी शकरो वदे श्रद्धाविश्वास-रूपिणौ” की चर्चा की है। वास्तव में श्रद्धा और विश्वास ही गोस्वामीजी के काव्य का सम्बल है।

प्रसादजी ने इसी श्रद्धा और विश्वास की व्याख्या अपने महाकाव्य कामायनी में करके मानो गोस्वामीजी की बात को एक नया रूप प्रदान किया है :—

नारी तुम केवल श्रद्धा हो  
विश्वास रजत नग-पग तल में

**पीयूष स्रोत सी बहा करो  
जीवन के सुन्दर समतल में**

‘लहर’ के गीतो में उनका दर्शन अपनी पूर्ण स्वस्थता और गम्भीरता के साथ प्रस्तुत हुआ है। इसकी पूर्ण परिणति कामायनी में हुई है जिसमें जीवन की कसूर, आशा और आनन्द का संदेश है और है मानवता का शखनाद। दार्शनिक रूप में ‘आसू’ प्रसाद की आधारशिला है और कामायनी उस पर बना हुआ भव्य प्रासाद।

प्रसाद भारतीय नारी के प्रति अत्यन्त श्रद्धालु थे। उन्हें नारी के अन्तर की पहचान अत्यधिक गहरी थी। अपने समस्त साहित्य में नारी के प्रति उनकी दृष्टि अत्यधिक उदार रही है। इसका एकमात्र कारण यह है कि नारी समाज की वह वीणा है जिसका स्पर्श करते ही एक ऐसा स्वर निकलता है जिसमें केवल कसूर भङ्ग होती है। उसमें विवशता है, त्याग है।

कवि का कार्य जनता के जीवन को जाग्रत करना है। उन्होंने अपने आशावादी दृष्टिकोण से सदैव ही नवचेतना नवजाग्रति की सृष्टि की। उनके आदर्श पात्र केवल महान त्याग और सेवा के आधार पर जीवित ही नहीं, शक्तिवान रहते हैं। स्कन्दगुप्त की देवसेना इसका प्रत्यक्ष उदाहरण है।

‘चन्द्रगुप्त’ में प्रसादजी की दृष्टि अत्यधिक उदार तथा राष्ट्रीय भावना के सच्चे रूप को उद्घाटित करने वाली हो उठी है। विभिन्न प्रांतीय भेदभाव को भूल कर यदि हम एक हो जायें और राष्ट्र के उत्थान का कर्तव्य-पालन करें, तभी उद्देश्य की प्राप्ति हो सकेगी।

चाणक्य कहता है :—

‘तुम मालव हो और यह मागध, यही तुम्हारे मान का अवसान है न? परन्तु आत्मसम्मान इतने ही से सन्तुष्ट नहीं होगा। मालव और मागध को भूलकर जब तुम आर्यावर्त का नाम लोगे तभी मिलेगा।’

उनका कथा-साहित्य उनके काव्य की शैली से नितान्त भिन्न, अपनी सरलता और यथार्थता के दो आभरणों के बीच अलग ही मुस्कराता है।

‘प्रसादजी’ के निबन्ध भारतीय परम्परा के दर्पण हैं।” आचार्य पण्डित विश्वनाथ प्रसादजी मिश्र ने प्रसादजी के निबन्धों के सम्बन्ध में अपने गम्भीर विचारों को इस प्रकार व्यक्त किया है :—

“निबन्ध-लेखन की प्रसादजी की पद्धति निश्चय ही नितराम्बन्धवाली है। उसमें कसावट पूरी है। शुक्लजी निबन्ध को बौद्धिक श्रमसाध्य मानते हैं। प्रसादजी के यह निबन्ध सचमुच बौद्धिक श्रमसाध्य हैं। यह दूसरी बात है कि विषय की स्थापना के लिये उन्होंने अनुसन्धानात्मक प्रवृत्ति सर्वत्र दिखाई है। निबन्ध-लेखन की कसावट वाली शैली में विषयान्तर के लिये स्थान नहीं है। इसी से इनके

घ

विचार सुविभक्त है और किसी प्रकार का फालतू विस्तार कही नहीं है। सर्वत्र भेद-भाव शून्यता, राष्ट्रीय विचार की पोषणता और परम्परा की नूतन मान्यता का ही प्रयत्न दिखाई देता है।”

वास्तव में प्रसादजी के नाम में राष्ट्र-भाषा की सांस्कृतिक समृद्धि समाहित है। यह तो प्रसादजी के व्यक्तित्व और कृतित्व के सम्बन्ध में मैंने अपने विचारों को बाणी दी है। प्रसादजी को मैंने कैसे जाना इसकी भी एक कहानी है। स्वप्न की भाँति वह अर्थहीन और अर्थशील दोनों है।

१६ नवम्बर, १९३७ का प्रभात था। उन दिनों मैं बालक ही था। न मालूम क्यों उस दिन मैंने हिन्दुस्तान दैनिक को पलटा। उस पर छपे एक चित्र ने मुझे अपनी ओर खींच लिया। मैंने वह चित्र काट लिया। उसे अपनी अलमारी में चिपका दिया। पूजा-घर से दो फूल लाकर उस चित्र पर चढ़ा दिये तथा दो अगरबत्ती उस चित्र के सम्मुख जला दीं। यह सब कौतुहल ही था। मेरी पूजा का आधार मेरे लिये पूर्ण अज्ञात था। इसका ज्ञान मुझे आठवीं कक्षा में हुआ। यह थी उनकी ‘कानन-कुसुम’ में प्रकाशित पहली कविता “विमल इन्दु की विशाल किरणें प्रकाश तेरा बता रही हैं।”

प्रसाद-साहित्य का अध्ययन सर्वप्रथम मैंने गुरुवर श्री विश्वम्भर ‘मानव’ के द्वारा किया। प्रसाद के चित्र से परिचय था ही, पर उस चित्र में जो कवि छिपा था उससे ‘मानव’ जी ने ही परिचय कराया। एम० ए० करने के पश्चात् शोध का द्वार मेरे लिये उन्मुक्त हुआ। काशी गया। प्रसाद ‘मन्दिर’ के दर्शन किये। वह दिन मेरे लिये पुण्य-पर्व था।

लखनऊ लौटकर प्रसाद जयन्ती के पुण्य पर्व पर ‘साहित्यिकी’ संस्था का शुभारम्भ हुआ। संस्था के निर्माण के पश्चात् मेरे मन में प्रायः बचपन में की गई पूजा का दृश्य सजीव हो उठता था। मेरे आदरणीय बन्धु प० दुर्गादत्तजी त्रिपाठी ने बाबू साहब के सम्बन्ध में ऐसी सूचनाये दी कि कवि के प्रति मन में अपार श्रद्धा हो गयी।

बचपन में की गई पूजा के उन पुष्पों को जीवित रखने की इच्छा मन में बार-बार होती थी। इस संग्रह के अधिकांश लेख विशेष रूप से इसके लिये ही लिखे गये हैं। कुछ का आकलन ‘साहित्यिकी’ की विभिन्न गोष्ठियों के अवसरों पर पढ़े गये निबन्धों से किया गया है। कुछ निबन्ध पूर्व प्रकाशित हैं जिनके प्रकाशन की अनुमति उनके लेखकों से प्राप्त की गई है। इस प्रकार ‘युग-मनु-प्रसाद’ का निर्माण हुआ है।

संग्रह का नामकरण कविवर श्री सुमित्रानन्दनजी पन्त ने किया है। कविवर पतंजली की तथा जिन महानुभावों ने अपने निबन्धों के माध्यम से ‘युग-मनु-प्रसाद’ के निर्माण में सहयोग दिया है, उन सबकी “साहित्यिकी” सदा आभारी रहेगी।

‘युगमनु-प्रसाद’ के प्रकाशन में प्रतिभा प्रकाशन, मुरादाबाद के मेहरोत्रा बन्धुओं ने अपना पूरा सहयोग दिया है। उनके सम्बन्ध में कुछ कह कर मैं अपने और उनके सम्बन्धों में औपचारिकता नहीं लाना चाहता।

आज इस बात से मेरा मन बोझिल हो जाता है कि ग्रंथ के प्रकाश में आने के पूर्व ही ‘साहित्यिकी’ सस्था के सस्थापक गुरुवर डा० ब्रजकिशोरजी मिश्र सहसा इस ससार से चले गये। प्रसाद-साहित्य के वह विशेषज्ञ थे। साथ ही उन्हें कवि हृदय मिला था। प्रसादजी पर बोलते-बोलते वह सहसा खो से जाते थे। उनकी आलोचना में सम्मोहन की शक्ति थी। इस सकलन के निर्माण में मुझे डा० मिश्र का महत्त्वपूर्ण सहयोग मिला था। ‘युग-मनु-प्रसाद’ के प्रकाशन से उनकी आत्मा को सतोष मिलेगा, इसी विश्वास से यह ग्रंथ अब प्रकाश में आ रहा है।

मेरा विश्वास है कि हिन्दी-जगत ‘युग-मनु-प्रसाद’ का मूल्यङ्कन हमारे श्रद्धा सङ्कल्प के आधार पर ही करेगा।

प्रसाद जयन्ती  
५ फरवरी, १९६३  
“जानकी निकुञ्ज”  
पुराना किला  
लखनऊ

गिरीश चन्द्र त्रिपाठी

## अनुक्रमणिका

### संस्मरण

१—प्रशस्ति	श्री दुर्गादत्त त्रिपाठी	३—७
२—प्रसादजी की जीवन-चर्या	श्री रत्न शंकर प्रसाद	८—१०
३—प्रसादजी की स्मृति	प० गोविंद बल्लभ पंत (नाटक-कार)	११—१३
४—प्रसादजी	डा० मैथिलीशरण गुप्त	१४—२२
५—‘प्रसाद’ मेरी दृष्टि में	डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी, अध्यक्ष हि विभाग, पंजाब विश्व-विद्यालय	२३—३२
६—प्रसाद का व्यक्तित्व और कृतित्व	आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी अध्यक्ष हिन्दी विभाग, सागर विश्व-विद्यालय	३३—३८
७—प्रसादजी के कुछ संस्मरण	श्री कृष्णदेव प्रसाद गौड़, ‘बेढव बनारसी’	३९—४२

### काव्य

८—प्रसादजी की काव्य धारा	श्री इलाचन्द्र जोशी	४५—६०
९—जयशंकर प्रसाद	श्री चंद्रवली सिंह (अनुवादक श्री गगारत्न पाण्डेय)	६१—६६
१०—जयशंकर प्रसाद का काव्य-दर्शन	डा० भगीरथ मिश्र, अध्यक्ष हिन्दी विभाग, पूना विश्व-विद्यालय	७०—७५
११—प्रसादजी की काव्य शास्त्रोक्त मान्यताएँ	डा० रामचन्द्र तिवारी, प्राध्यापक हि० विभाग, गोरखपुर विश्व-विद्यालय	७६—८०
१२—व्यक्तित्व का द्वंद्व और प्रसाद	डा० प्रेमशंकर, प्राध्यापक हिन्दी विभाग, सागर विश्व-विद्यालय	८१—८७
१३—नियतिवाद और प्रसाद	श्री नर्मदेश्वर चतुर्वेदी	८८—९४
१४—हिंदी मुक्त छंद परम्परा में प्रसाद का योग	डा० भोलाशंकर व्यास, रीडर हिन्दी विभाग, काशी हिन्दू विश्वविद्यालय	९५—१११
१५—प्रसाद काव्य का प्रतिपाद्य	श्री विश्वम्भर ‘मानव’	११२—११४
१६—आँसू-एक कला-कृति	स्वर्गीय डा० ब्रज किशोर मिश्र	११५—१२०
१७—लहर	श्री गिरीश चन्द्र त्रिपाठी	१२१—१२४

### कामायनी

१८—यदि मैं कामायनी लिखता	श्री सुमित्रानन्दन पंत	१२७—१३३
१९—कामायनी में प्रतीकात्मकता	श्री भगीरथ मिश्र, अध्यक्ष हिन्दी विभाग, पूना विश्व-विद्यालय	१३४—१३६

२० — 'कामायनी' और मानवोय श्री कृष्णचन्द्र जोशी, आई ए एस. १४०—१४६  
 प्रेम

२१—कामायनी में रूपक तत्व डा० 'नगेन्द्र', अध्यक्ष हिन्दी विभाग,  
 दिल्ली विश्व-विद्यालय १४७—१५७

२२ — 'कामायनी' का दर्शन श्री शिवबालक शुक्ल, प्राध्यापक  
 हिन्दी विभाग के जी. के. कॉलेज,  
 मुरादाबाद १५८—१७१

### नाटक

२३—नाटककार प्रसाद डा० लक्ष्मी सागर वाष्णोय, प्राध्यापक  
 हिन्दी विभाग, प्रयाग विश्व-विद्यालय १७५—१८६

२४—प्रसाद के नाटको में नारोपात्र कु० कान्ति त्रिपाठी, प्राध्यापिका  
 हिन्दी विभाग, गोकुल दास गर्ल्स कालेज,  
 मुरादाबाद १६०—१६६

२५—प्रसाद के नाट्य-गीत डा० सुरेन्द्र माथुर, प्राध्यापक हिन्दी  
 विभाग, सेट एड्जुज कालेज, गोरखपुर २००—२१२

### उपन्यास, कहानी

२६—प्रसाद के उपन्यास और डा. प्रताप नारायण टडन, प्राध्यापक  
 युगीन शिल्प विशेषतायें हि. विभाग, लखनऊ विश्व-विद्यालय २१३—२१७

२७—प्रसाद का कहानी-साहित्य श्रीमती अभया गोयल २१८—२३३

### निबन्ध

२८—प्रसाद के निबन्ध आचार्य प० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र,  
 अध्यक्ष हिन्दी विभाग, मगध विश्व-  
 विद्यालय, गया २३७—२४४

### भाषा

२९—प्रसाद की भाषा सम्बन्धी डा. देवकी नन्दन श्रीवास्तव, प्राध्यापक  
 धारणाएँ हिन्दी विभाग, लखनऊ विश्व-विद्यालय २४५—२५१

### विशेष

३०—उस पार तमिऴ परि- श्री दयान्त शर्मा २५२—२५६  
 धियों के .. . . .

## प्रसादजी, रत्नाकर रसिक-मण्डल, काशी में—

बाये से दाये —

१. श्री लक्ष्मीकांत झा,
२. श्री साँवलजी नागर
३. श्री प्रसादजी
४. श्री दिनेशदत्त झा
५. स्वर्गीया श्रीमती कमला नेहरू
६. प० जवाहरलाल नेहरू
७. श्री रुद्र काशिकेय
८. डा० सम्पूर्णानन्द
९. स्वर्गीय श्री बलदेव प्रसाद मिश्र
१०. श्री रामानन्द मिश्र
११. श्री कृष्ण देव प्रसाद गौड़
- ‘बेढव बनारसी’
१२. आचार्य प० रामचन्द्र शुक्ल
१३. श्री प्रेमचन्दजी
१४. श्री जैनन्द्र
१५. श्री भवेश दत्त झा



**संस्मरण**



## प्रशस्ति

( महाकवि 'प्रसाद' की पुण्य स्मृति में )

दुर्गादत्त त्रिपाठी

बचपन, यौवन और जरा का चक्कर  
पूरा करने पर आवागत प्राणी  
जैसे फिर बचपन लखने को आता,  
जग के नातों की मति पाकर यौवन—  
पुनः जरा—प्रतिकला उसी यौवन की—  
पुन निधन पिछले सम्बरण-सरीखा  
और पुनः आवागत के नव बन्धन,  
या जैसे हो पास लाल होने के  
अष्टचन्द्र की गोद किन्तु मर जाये  
और खिलगडी हतमति-सा रह जाये—  
उधर जीत द्वन्द्वों की, प्रश्न इधर हो  
पुन. दबे-धसके साहस से चलना,  
ठीक ठीक ऐसी ही गति है मेरी ।

ईकितने आघातों के बिप्लुत मनको  
ईकितने द्वन्द्वों के छोड़े जीवन को,  
ईचिरविषण्ण नत उदर-भरण क्षमता को,  
और मनमरी मानमरी मेधा को  
मार चले तुम मात्रकाव्यसहभोगी,  
बाबू जयशङ्कर प्रसाद, असम्य हो ।  
ईकितनी सुखमय सन्ध्याएँ कीं काली  
उस नरियल बजार वाली बैठक में ।  
पान और सुरली की पृष्ठपटो पर  
कैसी कैसी रचनाएं मेधा की,  
वह 'अजातशत्रु' की कथा, 'अरौंसू' के  
रस-रञ्जक पद, 'स्कन्दशुस' की भाषा,  
'द्वितिलो' की वस्तु-स्थिति चित्रण-शैली,

‘कामायनी’-सुधा-सरिता का जीवन,  
 ‘आँखी’-‘छाया’-‘एकघूट’-प्रतिलेपन,  
 स्फुट कहानियों की गद्यान्वित कविता,  
 अलिखित नाटक के गीतो की वाणी,  
 और कभी ‘काल’ आदि के परिचय,  
 इसी भाँति उनकी दुकान पर बैठे  
 कितनी कृतियों के अमुलभ-रस-वाहन  
 सुन्दर अवतरणों में दस बज जाते ।  
 उनके घर तक तार उन्ही बातों का  
 रहता । वहाँ पहुँच वह थोड़ा भोजन  
 करते, और बौद्ध-ग्रन्थो-सूत्रों के  
 व्यस्त अध्ययन में तुरन्त लग जाते ।  
 पौन बजे तक मैं अपने घर आता,  
 या उनकी बैठक में ही पड़ रहता ।  
 असित उषा के उठने पर भी, धूमिल  
 दीवट के आलोक-चक्र को छूता,  
 उस सहर्ष का छाया-चित्र विमोहन,  
 पान कचरते मुख का छायान्दोलन,  
 काव्योन्नत ललाट की छाया पड़ती,  
 और पलटना पन्नों का सुन पड़ता ।

अन्तरिक्ष कहता, तू कवि सर्वोपरि,  
 हो कृतार्थ तुम शीश झुका लेते थे,  
 भार सौंप कर उस यश का कर्ता को ।  
 लम्बलोम-वक्षस्थल के अन्तर में  
 एक कुलन यह थी कि अधिकतम जनमत  
 हृदयहीन, रसहीन, मदिरमति क्यों है ?  
 श्रोता सुन्दर से सुन्दर कृतियों पर  
 क्यों नाक-भाँ सिकोड़े रह जाते हैं ?  
 क्यों तुकबन्दों को सङ्कर कृतियों पर  
 लोटपोट हो फूले न समाते हैं ?  
 क्यों धनिकों ने बन्द मुद्रियाँ कर लीं ?  
 क्यों मरखप कर कलाकार श्रमजीवी

बिना मान बेचे न प्रकाशन पाये ?  
 अपनी स्त्री, बच्चों की रोटी काटे  
 और बचाकर पैसा करे प्रकाशन  
 अपने ग्रन्थों का, न किन्तु बिक पाये  
 सौ प्रतियाँ भी, क्योंकि कला की कोलक  
 विविध बेड़ियों में है विज्ञापन भी ।  
 क्यों महानमानव की गतकोलाहल-  
 मति, साधन निरपेक्ष, निरोह प्रपोंडित ?  
 क्यों समस्त लोको के ताप, परोक्षण-  
 हृदयवहन, उत्साहवहन छल लाञ्छन,  
 निर्धनता का दशन, फिर उस पर भी  
 मोल-भाव शोषक प्रकाशको द्वारा ?  
 निर्धन लेखक लिखे, किन्तु क्या खाकर,  
 जब उसकी रोटी समृद्ध खा जाते,  
 और भूख से व्याकुल उसके बच्चे  
 रो रो मरते । वह महान क्षण भर की  
 सभी सहता भूल परमकातर हो,  
 कहता, विभु बूढ़े हो चले, इसी से  
 सठा ग्याय भी उनका उनकी मति-सा ।  
 क्षण भर पीछे पुनः पराजित मति हो,  
 वही विवश प्रज्ञा से शीश भुकाता,  
 क्षमा माँगता विभु से कहे-करे की,  
 किन्तु क्या हुआ यदि तुमने जग-नायक,  
 अमितबली हो एक अबल जन कवि को  
 अवसर दिया विरोधवाद का पहले,  
 पीछे अपने सर्वशक्त हाथों से  
 अक्रिय कर अपने चरणों में डाला ।  
 विभुता केवल यहाँ कि जनसाधारण  
 रोकर भुक्ता, कवि हँसकर भुक्ता है ।

यह क्या तुमने किया ? ग्लानि क्या जग से  
 इतनी तुम्हें हुई कि रुग्ण होने पर  
 हाथ चिकित्सा भी न प्रचुर होने दी ?

## युगमनु-प्रसाद

पता न घर बालो को दिया महीनो,  
पीछे स्वजनो का मन समझाने को  
कभी होमियोपैथिक औषध कोई  
खा लेते या सिरहाने रख लेते ।  
पता चला कब सम्बन्धी, स्वजनो को ?  
जब आखे घंस चली गढो मे । उचकीं  
गालो की हड्डिया और छाती की  
सारी ठठरी उभरी । शीशित सूखा,  
और देह हलदी के रंग मे रंग ली ।

प्राञ्जल आशय, सङ्गतिशीला शैली,  
प्रबल निवेदन, मृदु समवेदन, सुस्वन,  
जग-जडता पर कवि का मानस-मन्थन,  
सागपित्री जगहित दिशि-निर्देशन,  
ऐसे उनके ग्रन्थ, सूक्तियाँ उनकी,  
गज गज कानो मे बसी जगत के ।

और मुझे तो कभी कभी वह उनका  
देव-दिव्य शिशु-सुलभ हँसी से हँसना,  
लाल लाल होठो का हास-नियोजन,  
और मन्द स्वर से गा गा कानो मे  
कविताएँ ढालना स्मरण होते ही,  
छायावाही जगमग हग-तारक पर  
उन्ही दिनों सी कोई सन्ध्या आकर  
मुझे रमा लेती है अपने सुख मे ।  
किन्तु गृहरथो के कोलाहल सहसा  
मायिक आवेशो के जाल बिछा कर  
बन्दी कर लेते सत्त्वाशय मन को ।  
हग खुलने पर पलक-पाणि मल मल कर  
अपना सा मुँह लिये हाथ, रह जाते ।

अब न दिखाई देगो वैसी मेधा,  
वैसी धृति-व्यञ्जना, साधना, क्षमता ।  
अब न मिलेगा कुछ, जग को रोने से  
उनकी स्मृति मे, क्योंकि उन्होंने समझा

जीवित कवि को तो साधारण मानव,  
यद्यपि अब अधिमानव पडा समझना ।  
हाथ, आज का गौरव यदि वह आँखे  
अपनी आँखो लख पाती तो कहती,  
अब भी अधिशतवत्सर इन्हे लगेंगे  
मेरी कृतियों के अन्तर्दर्शन में ।

गये, गये तुम, सुयश प्रसाद, तुम्हारा  
युग युग की स्मृतियों के संध्याम्बर में  
स्वर्ण-दण्ड-सा एक हिरण्य-प्रदर्शन  
विश्व-व्योम का पूर्व प्रकाशित करने  
जा पहुँचा नक्षत्रों की टोली में ।  
पाँव नहीं उठते अब तो उस पथ पर,  
लुटा हुआ सा लोक दिखाई देता,  
कुटी पिटी सी कातर अभिलाषाएँ  
घोट घोट अधमरी उमंगों के सुँह,  
क्रन्दन हो क्रन्दन उर में भर देती ।  
डोर प्रतीक्षा की कट गई सदा की,  
जो उनके पत्रों, ग्रन्थों के दर्शन  
यदा कदा मेरे सुदूर निवसन की  
एकाकी उन्मत्तता को देती थी ।  
रोया कर, ओ होन विश्व अब कवि को,  
समुचित दण्ड यही है अहृदयता का ।  
तेरा क्रन्दन तुझे बना दे कर्मठ,  
जिससे जीवित कविरत्नों की आभा  
पार्थिवप्रियता धूल डाल कर अपनी  
कर न सके अप्रतिभ । सुधा की बूँदें  
युग-योजक कवियों के सत्वरसों से  
रहें सींचती मृत्यु-शुष्क मानवता ।

# प्रसादजी की जीवन-चर्या

रत्न शंकर प्रसाद

उनके साहित्यिक-जीवन और घरेलू-जीवन का एक ही सत्य था। वह था साम-रस्य का सत्य। किसी नन्हे परिवार की लोकयात्रा हो अथवा आतकप्रस्त विश्व का विपुल सघर्ष, सभी का कल्याण वे इसी सत्य की प्रतिष्ठा में मानते थे। वे आज के मनुष्य के सम्मुख उपस्थित सभी जटिलताओं को मूलस्थ विषमताओं का बिपाक मानते थे, चाहे वह सामाजिक हो, राजनीतिक अथवा आर्थिक। कामायनी में विश्वजननी का मानव-पुत्र के प्रति आदेश किंवा कामायनी का सन्देश भी इसी सत्य का निर्घोष करता है 'सबकी समरसता कर प्रचार, मेरे सुत सुन माँ की पुकार।' वह उनकी जीवन-चर्या में कैसा घुला था उन्हें निकट से जानने वालों को भलीभाँति विदित था। अवश्य ही जिन्होंने सकीर्ण विचारों अथवा अन्य किन्हीं कारणों से इस सत्य को नहीं देखा चाहा उनकी कथा और है।

अरुणोदय के पूर्व ही प्रातःकालीन कृत्यों से निवृत्त हो निकट के बेनिया-बाग में टहलने जाया करते। उस समय वहाँ कुछ और लोगों का भी साथ हो जाता जिनमें अधिकतर साहित्यिक होते। मुशी प्रेमचन्द और श्री कृष्णदेव प्रसाद गौड़ भी नियमित टहलने वालों में थे। वहाँ से लौटकर थोड़ा दूध पीकर अपने सुती-जर्दा के प्राचीन आनुवंशिक व्यवसाय की देखभाल में लग जाते। अपने कर्तव्यों के प्रति, साहित्यिक हो अथवा व्यावसायिक, वे समान रूप से सचेष्ट थे। कामायनी की पाठ्यलिपि खुली कलम सहित सम्मुख रहती और वे इत्रों एवं मसालों का मजमूआ भी तैयार करते जाते। उनके अवधान कितने सजग थे इसका यह उदाहरण हो सकता है कि कुछ देर तक मसालों और सुतियों का काम करते-करते वे सहसा कलम पकड़ लेते और कामायनी की जिल्द में सहज प्रवाह से दस-बीस छन्द डल जाते और फिर कलम यथास्थान चली जाती तथा हाथों में काँटा, बटखरा या मेज़र-ग्लास आ जाता एवं मजमूओं के गन्ध परिपाक का क्रम गतिशील हो उठता। गन्ध परिपाक के साथ हृदय और मन, भावनाओं की अभिव्यक्ति के लिए छन्दों से भर उठते और क्रम हाथ में आ जाती। ऐसी स्थिति में उन्हें कोई खीझ न होती और समरसता में दोनों ही कार्य चला करते। यह बात कदाचित् कम लोगों को विदित होगी क्योंकि व्यावसायिक रहस्यों की नितांत गोपनीयता के कारण वे कार्य एकान्त में ही होते थे। यदि मैं भूलता नहीं तो लगभग आधी कामायनी और कितनी ही स्फुट कविताएँ इसी भाँति सुघनी साहु के कारखाने में लिखी गयी हैं। गन्ध सम्मिश्रण के कार्य में कितनी

गम्भीरता और सूक्ष्म प्राविधिकता होती है विशेषज्ञ इसे जानते हैं, यदि एक रस्ती या एक बूद का भी अन्तर पड़ गया तो गन्ध की परिणति भिन्न होकर समूची लागत ही नष्ट हो जाती है। वे विश्वासपूर्वक वस्तु निकालते और कहते देखो यह तौल मे इतनी है और वास्तव मे तौलने पर उसे उतनी ही पाता, अनेक बार ऐसा अवसर आया। एक बार काशी हिन्दू विश्वविद्यालय के केमिस्ट्री के तत्कालीन प्रोफेसर गाडबोले साहब ने एक गन्ध सम्मिश्रण प्रस्तुत कर उनसे पूछा कि बताइये इसमे कौन-कौन से द्रव पड़े हैं और उनसे सभी वस्तुओं के नाम सुनकर वे चकित हो गए। साथ ही उन्होंने यह भी कहा कि विशेष ध्यान देने पर वस्तुओं का परिमाण भी बताया जा सकता है। हम सुती के व्यवसायी बहुमूल्य यन्त्रों की लेबोरेटरी का काम गन्ध तन्मात्रा से ही निकाल लेते हैं। यह उनकी सर्वतोमुखी समरस अवधानता का परिचायक था।

वे किसी कार्य को नीचा नहीं मानते थे। एक बार उन्होंने कारखाने के एक उच्च वेतन कर्मचारी को कम तनखाह पाने वाले मजदूर से क्षमा-याचना करने को बाध्य किया। कारण यह था कि उच्च वेतन-भोगी कर्मचारी ने पानी लाने मे देर करने के कारण मजदूर पर पानी फेंक दिया, जिससे उसके कपड़े भोग गये। ब्राह्मण का आदर करते हुए शूद्र का असम्मान वे निन्दनीय मानते थे। स्वयं भी वे भट्टी पर सुतीं गलाने से लेकर पुडिया बाँधने और ब्रहीखाता लिखने तक का काम कुशलता-पूर्वक कर लेते थे। विशेषतः मुझे उन सबकी शिक्षा देने के सिलसिले मे कर दिखाया भी था। वे अपना काम अपने हाथों करने और जानने के पक्षपाती रहे। वज्रादपि कठोराणि मृदूनि कुसुमादपि होकर बाहर-भीतर से स्वाधीन जीवन को ही लोक-यात्रा मे सफल मानते थे। व्यावसायिक कामों से निवृत्त होकर वे लगभग एक घटा नियमित रूप से मालिश कराते। उस समय निकट के कुछ बाल्य-सहचर एव कुछ साहित्यिक व्यक्ति एकत्र हो जाते एव सभी प्रकार की चर्चाये होती।

इस भाँति उनका थोडा मनोरजन कुछ साहित्यिक हलचलों से परिचय और कभी-कभी साहित्य के चरित्रों का चयन भी हो जाता था। उन पात्रों मे कुछ हमारे निकट के और जीवित व्यक्तियों की छाया मिलती है जिन्हे उन्होंने रचनाओं मे अपने अनुकूल ढाल लिया है। उनकी बैठको मे भाग लेने वाले कुछ ऐसे भी व्यक्ति थे जिन्हे भ्रमवश लोग उनके अन्तरंग और घनिष्ट के रूप मे जानते हैं जिनके शील सस्कारादि उनसे नितान्त भिन्न थे। मन मे खिन्न रहकर भी अपने निर्लेप स्वभाव की मृदुता के कारण उनके मिलने-जुलने मे कभी हिचकते नहीं थे। कहा करते भूतभावन की गोष्ठी मे ब्रह्मा-विष्णु के साथ पिशाच-वेताल भी रहते हैं। स्नान के अनन्तर थोडासा व्यायाम कर भोजन करते और कुछ देर वामकुक्षी। भोजन उन दिनो अत्यन्त नपातुला और पथ्य जैसा ही था। मूग की दाल, हरे शाक, दो फुल्के और

थोड़ा-सा चावल । कभी-कभी तरकारी स्वयं तैयार करते और उसे अधिकाधिक स्वा-दिष्ट बनाने का प्रयत्न करते । दिन में थोड़ा-सा सो लेना उनके लिये आवश्यक भी था क्योंकि यह नहीं कहा जा सकता था कि लिखने-पढ़ने में मन रम जाने पर रात में कितनी देर तक जागते रह जायेंगे । कभी-कभी प्रातःकाल निकट आ जाता और उनका लैम्प जलता रहता, फिर प्रत्यूष-वेला की भैरवी सन्ध्या में वे कभी न सोते और श्रुति-साहित्य के कुछ भावग्राह्य स्थल गुणगुनाते नित्य-क्रिया में लग जाते ।

अपराह्न में थोड़ी देर बहीखाते का काम देखकर थोड़ा-सा वेदाने का रस पी लेते और सायंकाल होते-होते स्नानादि से निवृत्त हो नरियल बाजार की दूकान चले जाते । वहाँ भी साहित्यिकों का एक अच्छा जमघट लगता । उसमें कहकहे लगते, नाना प्रकार की बातें होती । छन्द सुनायी पड़ते और बेचारा बैजनाथ तमोली पान लगाते-लगाते थक जाता । उनके देहावसान के अनन्तर उसने लोगों के ग्राह्य पर भी वहाँ बैठकर पान लगाना स्वीकार नहीं किया और अपना ध्यवसाय ही बदल दिया । लोक-यात्रा में वे कितने समरस थे और साधारण एव उनकी कला से अपरिचित व्यक्ति भी उनके प्रति कितना स्नेह सजोते थे इसका यह एक उदाहरण हो सकता है । वहाँ बैठकर वे सूक्ष्म दृष्टि से ग्राहकों और कर्मचारियों और व्यावसायिक आलापों का भी अध्ययन करते जाते । लगभग १० बजे घर लौटकर चार पूरियाँ, थोड़ी तरकारी और एक गिलास दूध पीकर लेटते और पढ़ने लिखने में लग जाते । यह उनके जीवन के पिछले दस वर्षों या कामायनी-काल की दिनचर्या थी ।



## प्रसादजी की स्मृति

गोविन्द बल्लभ पन्त

प्रसादजी ने हिन्दी के रगमच को एक-प्रवैशी नाटकों का स्थापत्य नहीं दिया, यह सच है, पर किसी रगमच से सबद्ध न होते हुए भी उन्होंने अपनी कृतियों में जो नाटक के तत्व उभारे हैं, वे सर्वथा सराहनीय और उनके कल्पना-कौशल के साक्षी हैं।

यह सब १९१७ ई० की बात है, तब मैं बनारस के सेंट्रल हिन्दू कॉलेज का विद्यार्थी था और कमन्स के हॉस्टल में रहता था। साहित्य की अभिरुचि पहाड़ पर ही पनप गई थी और अभिव्यक्ति का पहला माध्यम 'छन्द' ही हाथ लग गया था। प्रसादजी की सन्निधि में आने का यही मुख्य कारण बना।

कमन्स से गोवर्धन सराय का मुहल्ला अधिक दूर नहीं था, जहाँ प्रसाद जी रहते थे। मेरे हॉस्टल के सहवासी मित्र स्वर्गीय कुसुम को भी साहित्य से प्रेम था। उन्हें प्रसादजी का परिचय प्राप्त था। जब उन्होंने प्रसादजी के कवि के साथ-साथ उनके सौजन्य-शील की भी प्रशंसा की तो एक दिन हम दोनों अपनी-अपनी कविताओं को लेकर उनके यहाँ जा पहुँचे।

समय की धूसर पड़ी हुई दूरी में आज भी उनकी वह उदार और सहज हास्य से प्रभावित मुद्रा चमक रही है। हिम-उज्ज्वल ढीली बाँह का कुरता और धोती पहने वे कई मित्रों से घिरे एक तखत पर बैठे थे। मेरा परिचय पाकर बड़ा बन्धुत्व उनके भीतर प्रकट हो उठा। बड़े सकोच के साथ मैंने अपनी कविताएँ उनकी तरफ बढ़ाकर उनके सशोषन माँगे। मेरी साधारण कृतियों के लिये उन्होंने मेरा जो उत्साह बढ़ाया, उसने मेरी साहित्यिक प्रगति के बांस्ते मार्ग ही नहीं प्रकाश भी दिया। जब तक बनारस में रहा बराबर उनके सत्संग को प्राप्त करता रहा।

बयालीस वर्षों की दूरी में अदृश्य हुए उस दृश्य को जब याद करता हूँ तो एक दुमजिले मकान के निचले भाग में कुछ मजदूर हाथों में बड़े-बड़े लट्ट लिये खिड़कियों से होकर मेरी आँखों के आगे आते हैं। उनकी नाक, मुँह और अश्रुतः आँखें कपड़े से बँधी हुई—वे तमाखू की पत्तियों को कूटते थे। तमाखू की धूल उनके अङ्ग और कपड़ों पर जमी हुई उनका विचित्र रूप दिखाती थी। वहाँ से घूमकर मैं प्रसादजी की बाहरी बैठक के सामने आता था, जो नीचे की मजिल में अवस्थित थी। बड़ों सरल साज-सज्जा थी वहाँ। छोटे बड़े हर स्थिति के व्यक्तियों में बैठें, प्रत्येक से बड़े ममत्व और समत्व से मैं उन्हें बातें करते हुए पाता था।

किसी के साथ साहित्य-चर्चा करते थे, किसी से गृह-प्रबन्ध की बातचीत । कोई व्यवसाय के लिए आदेश माँगता था, कोई उपदेश चाहता । कोई अपनी कठिनाई का हल लेने आता उनके पास । कभी धूप में गमछा पहने हुए तखत पर बैठकर तेल मालिश कराते हुए पाता था मैं उन्हें । सौजन्य और सहृदयता की प्रत्यक्ष मूर्ति थे प्रसादजी । कभी उनकी बातों या व्यवहार में मैंने उनमें बनावट या ओछापन नहीं पाया । अपनी बड़ाई या दूसरे की निन्दा में रस लेते हुए कभी नहीं सुना उन्हें । नौकर-चाकरो के साथ भी बड़ी प्रीति और प्रतीति के साथ वर्ताव करते हुए देखा । कभी किसी पर असंतुष्ट या असंतुलित नहीं पाया ।

कॉलेज की नाटक-समिति में मैं भूमिकाएँ लिया करता था । कभी-कभी उसके लिये थोड़ा-बहुत कुछ लिखता भी था । प्रसादजी ने मेरी नाट्य-चेतना को विकसित करने के लिये मुझे नाटक लिखने के लिये उत्साहित किया । उन्होंने मुझसे अज्ञातशत्रु पर नाटक लिखने के लिये ही नहीं कहा, बल्कि उसका तमाम कथानक बनाकर भी मुझे दिया था । तब उस गुरु भार के लिए मैंने सर्वथा अपने को अक्षम पाया । मैंने वह कथानक उन्हें लौटा दिया, उस पर उन्होंने फिर स्वयं ही लिखा ।

प्रसादजी के यहाँ हिन्दी के अनेक साहित्य-सेवियों के साथ मेरा परिचय हुआ, जिनमें कुछ के नाम याद आते हैं—कलाविद रायकृष्ण दासजी, वेदान्त-शास्त्री श्री रामगोविन्द त्रिवेदी, हिन्दी के पुराने कथाकार श्री विश्वम्भरनाथ जिज्जा, नये कथा-शिल्पी श्री विनोद शंकर व्यास, इन्दु के सम्पादक-प्रकाशक श्री अम्बिका प्रसाद गुप्त से भी मेरा परिचय वही हुआ । वे प्रसादजी को मामा कहते थे । प्रसादजी की रचनाएँ “इन्दु” में छपती थी और उनकी प्रारम्भिक कई पुस्तकें भी उन्होंने प्रकाशित की थी ।

प्रसादजी के एक घोड़े की गाड़ी याद आती है । सध्या को नियमित समय पर उनका कोचवान गाड़ी को वहाँ ले आता था । प्रथा के अनुसार उसमें लोटा, डोर रखा जाता था, पान-तमाखू का डिब्बा भी । प्रसादजी के यहाँ का पान विशेष स्वादु होता था । बनारस का पान स्वतः ही प्रसिद्ध है, फिर सुँघनी साहु के यहाँ का ! सारा वायु-मण्डल वहाँ सुगन्धि से व्याप्त मिलता था । सुगन्धि से सहिलष्ट और एक नाम याद आता है, वह उनकी सेविका थी, उसका नाम था सोना, बहुधा वही पान बनाकर लाती थी ।

प्रसादजी की गाड़ी पर उनके साथ घूमने को जाने का सुअवसर मुझे भी मिला था । कई बार सारनाथ तक भी गया था और भारत के इतिहास का वह स्वर्ण-पृष्ठ मेरे मन में गढ़ गया । तब वह सारा मृगदाव बड़ी दयनीय दशा में था । एक छोटी-सी नयी बनी इमारत में कुछ प्रमुख भग्न मूर्तियाँ और टूटे अवशेष सग्रहीत कर सुरक्षित हो गए थे—दोष बहुत-सा बाहर ही पड़ा था । वह सिंहों की मूर्ति जो

हमारे गण-तन्त्र का प्रतीक होकर आज सारे ससार में प्रसिद्ध हुई है, उसका पौलिश से चमकता हुआ आधार स्तम्भ तब बाहर ही धरती पर पड़ा लोट रहा था ।

प्रसादजी की बैठक के भीतर जो कमरा था, वहाँ एक स्टैंड पर काँच के केस में सुरक्षित एक शिला या ब्राज का बस्ट था, कदाचित् उनके पिता या पितृमह का । दाहिने हाथ की तरफ जो कमरा था, उसमें उनके सुधनी व्यवसाय के सुगन्धि-द्रव्य या अन्य योग सुरक्षित थे । नुस्खे सर्वत्र ही गुप्त रखे जाते हैं । प्रसादजी को जब कोई नुस्खा मिलाना होता तो काँटे के आगे लकड़ी का स्टैंड रखकर वे अपने व्यवसाय के रहस्य ( ट्रेड सीक्रेट ) को लोगों से छिपा लेते थे ।

और एक बार की बड़ी याद है मुझे—प्रसादजी का वह प्रसन्न मुख तब घने विषाद से भर गया था, उनकी वाणी का उल्लास गहरी वेदना में रुद्ध । पत्नी वियोग की मर्यादक चोट उन्हें पहुँची थी । उस समय की उनकी बातों से जान पड़ता था, कि वे साहित्य-साधना को समाप्त कर काव्य-संन्यास ग्रहण कर लेंगे । बादामी कागज के फूलस्केप अठपेजी साइज में पिन किये हुए आठ पेज उन्होंने मुझे देते हुए कहा—“लो, मेरा मन ठीक नहीं है, इसे तुम रख लो और पूरा कर लेना ।” उन पेजों में दो उनके लेख से युक्त हैं, शेष खाली है । एक कहानी का आरम्भ है वह, जिसमें काली माता की मनौती मानी हुई एक ग्रामवासिनी, माता, पूजा के उद्देश्य से काली मन्दिर को ले जा रही है । पिछले लगभग चालीस वर्षों से वे पृष्ठ बड़ी सावधानी से मैंने संभाल कर रखे हैं ।

सन् १९२० ईसवी में असहयोग आन्दोलन को निमित्त बनाकर कॉलिज छोड़ मैं मेरठ की व्याकुल नाटक-कम्पनी में भर्ती हो गया था । कम्पनी का पहला प्रयोग बुद्धदेव था । पारसी नाटक कम्पनियों के दूषित प्रभाव से वह नाटक भाषा, भावना, संदेश, परिच्छेद और स्थापत्य की सार्थकता लिये था । वह नाटक-कम्पनी दिल्ली, मेरठ, लखनऊ आदि होती हुई बनारस पहुँची । प्रसादजी को हिन्दी नाटक के लिये उत्कट प्रेम था । मैं उन्हें बाँस-फाटक के थियेटर पर बुद्धदेव का नाटक दिखाने ले गया । उन्होंने दो बजे रात तक वह नाटक देखा । महानिष्क्रमण के दृश्य पर मैंने उन्हें विह्वल होकर आँसू बहाते हुए पाया । इसके बाद फिर मेरी-उनकी कभी भेट नहीं हो पायी । कुछ पत्र-व्यवहार हुआ । एक पत्र उनका मेरे पास सुरक्षित है और सुरक्षित है उनके लिखे हुए वे दोनों पेज, जिनसे प्रेरणा पाकर उस कहानी को पूरा करने की एक इच्छा है और है प्रसादजी की वह सम्पत्ति उन्हें लौटा कर उनसे उन्मूलन हो जाने की एक लालसा ।

## प्रसादजी

### मंथिलीशरण गुप्त

चालीस बयालीस वर्ष हुए मैं काशी गया था। एक सम्भ्रान्त कुटुम्ब के अतिथि के रूप में यह मेरी पहली दूर की यात्रा थी। हाँ, दूर की। इसके पूर्व मैं अपने सम्बन्धियों के यहाँ आता जाता था। परन्तु उस आने-जाने की सीमा दस बीस कोस से अधिक न होती थी। बचपन में अयोध्या, काशी, प्रयाग और चित्रकूट की तीर्थ-यात्राएँ अपने गुरुजनों के साथ में कर चुका था, परन्तु किसी के अतिथि के रूप में नहीं।

राय कृष्णदासजी मेरे अतिथेय थे। उन्होंने बड़े स्नेह से मुझे अपने यहाँ ठहराया था। स्वर्गीय बाहुस्पत्यजी से मुझे कुछ काम था और उन दिनों वे काशी में ही थे। उन्हीं दिनों स्वामी सत्यदेवजी अमेरिका से शिक्षा प्राप्त करके लौटे थे और देश में घूमकर व्याख्यान दे रहे थे। इसी क्रम में काशी आये थे। नागरी-प्रचारिणी सभा में उनका भाषण था। भाई कृष्णदास मुझे भी वहाँ ले गये।

स्वामी सत्यदेवजी के लेख “सरस्वती” में छपा करते थे और मैं उन्हें चाव से पढ़ा करता था। उनका भाषण भी वैसा ही प्रभावशाली था। प्रसादजी सभा में आये थे और पहले पहल वही मैंने उनके दर्शन किये। भाई कृष्णदास से उनकी घनिष्टता थी। उन्होंने ही मुझे उनसे मिलाया। उनके व्यवहार में बड़ी शिष्टता दिखाई दी। मैंने समझा, मेरी रचनाओं के कारण ही प्रसादजी इतने सम्मान-पूर्वक मिल रहे हैं। परन्तु वह मेरी भूल थी। आगे चल कर मुझे पता चला, वे मुझे कवि नहीं, पद्यकार मात्र मानते हैं। भले ही पद्यकार के पहले प्रतिष्ठित शब्द और जोड़ देते हों, इससे अधिक नहीं।

एक कविता-संग्रह में, जिसमें तथा-कथित छायावादी रचनाएँ थी, मेरी भी दो तीन कृतियाँ रख दी गयी थी। यह बात उन्हें ठीक नहीं लगी। संग्रहकार सोच में पड़ गये। मैंने उनसे कहा — मेरी रचनाएँ न रहने से मेरी कोई हानि नहीं, प्रसादजी अनुष्टुप् हो जायेंगे, यह लाभ है। इसलिये उन्हें छोड़ देना चाहिये। परस्पर स्नेह वृद्धि हो जाने पर सम्भवतः मेरी रचनाओं के सम्बन्ध में भी उनके विचारों में कुछ परिवर्तन हो गया था। इसके पूर्व उन्होंने मेरी एक ही कृति की प्रशंसात्मक चर्चा की थी। वह थी ‘केशो की कथा’।

जो हो, एक बार मिल कर उनसे मिलने की इच्छा रही। दूसरे दिन मैं उनके यहाँ जाने को था कि वे स्वयं कृष्णदासजी की कोठी पर आगये। ठिगना

परन्तु गठा हुआ सुंदर शरीर, विशाल भाल और गौर वर्ण। मुह में पान और अधरो में मुस्कान। धोती-कुरता और कौशेय की चादर। आकर्षक व्यक्तित्व। स्वल्प समय में ही मुझे ऐसा लगा मानो हम लोग चिर-परिचित हैं।

जब जब मैं काशी जाता प्रायः प्रतिदिन उनसे मिलना होता और घंटों बैठक जमती। कभी कृष्णदास की कोठी पर, कभी उनके बगले पर, कभी प्रसादजी के घर और कभी उनकी दुकान पर। कितना आमोद-विनोद होता, कह नहीं सकता। बीच बीच खान-पान भी। पान, धूम्र तक ही। तब मैं तम्बाकू पीता था। खाने के विविध प्रकार और प्रत्येक बार नये नये। वे स्वयं पाक-पटु थे। वैसे ही जैसे वाक-पटु। एक बार ही मैंने हास-परिहास में उन्हें क्षुब्ध होते देखा। होली के दिन थे। इस पर्व पर लोग अपने इष्ट मित्र और व्यवहारियों के यहाँ आते हैं और एक दूसरे पर रंग गुलाल से होली खेलते हैं फिर बैठ कर हास परिहास करते हैं। उस दिन हम लोग भी प्रसादजी के यहाँ गये थे। साथ में कृष्णदास के प्रमुख कर्मचारी श्री गुग्गुनसिंह भी थे। बातचीत में बहुत शिष्ट। हँसूर हँसूर कह कर उन्होंने भी व्यंग-विनोद में भाग लिया। बात कुछ बढ़ गई। उत्तर प्रत्युत्तर ने वाद-विवाद का रूप धारण कर लिया। एक बार कुछ हतप्रभ से होकर प्रसादजी ने एक अप्रिय बात कह दी। मैंने साग्रह उन्हें शान्त किया। गुग्गुनसिंहजी रंग-कुरंग देख कर पहले ही मौन हो गये थे। प्रसादजी का मुख लाल हो गया। उस दिन छत्ती भी कुछ गहरी थी। एक कारण यह भी हो सकता है कि उनके अभिजात्य को ठेस लगी हो। अन्ततः गुग्गुनसिंहजी कृष्णदास के वेतन-भोगी थे और प्रसादजी उनके अन्तरंग बन्धु। इसी समय वहाँ स्वर्गीय महामहोपाध्याय पंडित देवीप्रसाद कवि चक्रवर्ती आ गये। मैं उनके विषय में सुन चुका था और स्वयं उनसे मिलना चाहता था। प्रसादजी ने परिचय कराया, मैं नहीं जानता था कि वे हिन्दी में भी कविता लिखते हैं। कितने ही कवित्त पढ़ कर उन्होंने नया वातावरण उत्पन्न कर दिया। आज भी उसकी गूँज मेरे मन में उठती है।

“एक पग नाव एक पग है कगारे पै”

प्रसादजी काशी के प्रतिष्ठित नागरिक थे और वहाँ सब लोग उनका आदर करते थे। उनके टोने के लोग तो उन्हें अपना अग्रवर्ती ही मानते थे। उनसे वे प्रायः भोजपुरी में ही इस प्रकार आत्मीयता पूर्वक बातचीत करते थे कि मैं बार-बार उसे सुनने को उत्सुक रहता था। साहित्यकारों का भी एक दल उनका अनुगत था। एक बार हँस कर उन्होंने कहा था, किसी की आलोचना प्रत्यालोचना का रस लेना हो तो मुझसे कहो और तटस्थ होकर कोतुक देखो। कहने को तो यह बात उन्होंने कही परन्तु जहाँ तक मैं जानता हूँ, ऐसा कौतुक न तो उन्होंने स्वयं देखा, न दूसरों को दिखाया।

अपने भानजे स्वर्गीय अम्बिकाप्रसाद के द्वारा अपनी आर्थिक सहायता से 'इन्दु' नामक एक मासिक पत्र उन्होंने निकलवाया था। अधिकतर वे उसी में लिखा करते थे। अम्बिकाप्रसादजी के अग्रह से मैंने भी दो एक रचनाएँ उसके लिये भेजी थीं। सम्भवतः प्रसादजी ने भी ब्रजभाषा में लिखना आरम्भ करके अन्त में बोलचाल की भाषा को ही अपना लिया था।

परिचय बढ़ कर स्नेह में परिणत हो गया। यह मेरा सौभाग्य ही था कि कवि के रूप में आहत न होने पर भी मैं उनका स्नेह-भाजन बन गया। मेरे काशी पहुँचने का समाचार उन्हें पहले ही से मिला रहता। वे ब्राह्मण के हाथ की बनाई हुई कच्ची रसोई न खाते थे। इसलिये कुछ पहले ही दोपहर का भोजन करके वे अपनी पालकी गाड़ी में बैठ कर कृष्णदास के बगले पर आ जाते और रात तक वही रहते। कभी कभी हम साथ ही नगर में जाते और प्रायः आधी रात तक मैं और कृष्णदास बगले लौट पाते।

बड़ो बड़ो को भी एक बार आर्थिक सङ्कट का सामना करना पड़ता है। उस समय लोग बहुधा अपना मानसिक सतुलन खो बैठते हैं, परन्तु प्रसादजी ने बड़ी धीरता और बुद्धिमत्ता से अपना काम-काज संभाला। ऋण चुकाने के लिये शीघ्र ही उन्होंने अपना एक गाँव बेच दिया। घोड़ागाड़ी भी नहीं रक्खी। इस विषय की चर्चा में मैंने उनकी बड़ी सराहना की और कहा—यदि ऐसा न किया जाता तो ब्याज में ही सारी सम्पत्ति स्वाहा हो जाती। मैं स्वयं भुक्तभोगी था और एक एक के आठ आठ तक देने को विवश हुआ था। उनकी दूर-दर्शिता सचमुच प्रशंसनीय थी। पूछने पर वे किसी विषय में बहुत अच्छी राय दे सकते थे।

मैं समझता हूँ, आर्थिक दृष्टि से प्रसादजी की और प्रेमचन्दजी की एक तुलना की जा सकती है।

प्रेमचन्दजी अपने जीवनकाल में प्रसादजी की अपेक्षा अधिक अभावग्रस्त रहे। परन्तु इन दोनों बड़े साहित्यकारों के साहित्य का लाभ इन्हें नहीं, इनके भाग्यशाली पुत्रों को ही मिला। कृष्णदास ने ठीक ही कहा था, प्रसादजी की कृतियाँ आज की नहीं, आगामी काल की हैं।

प्रसादजी के साथ न जाने कहाँ कहाँ की बातें हुआ करती थीं। परन्तु अपनी अपनी रचनाओं के विषय में कभी भूले भटके ही हम लोग चर्चा करते। हाँ, कभी कभी वे अपनी रचनाओं की पांडुलिपियाँ अवश्य मुझे दे जाते थे और मुझे इस बात का गर्व है कि छपने के पहले ही मैंने उनका रसास्वाद पा लिया था।

उनकी दूकान नरियल बाजार में है। सध्या को प्रसादजी वहाँ जाते और दूकान के सामने एक दासे पर बैठा करते। उनके मित्र और मिलने वाले भी वहाँ पहुँच जाते और छोटी मोटी गोष्ठी हो जाती। वहाँ के आस पास के लोग भी

उनका बहुत सम्मान करते थे। प्रसादजी कोरे कवि ही नहीं थे, कुशल व्यवहार-बुद्धि भी रखते थे। गोष्ठी में भिन्न भिन्न चर्चाएँ होती थी। कभी कभी वाद-विवाद भी हो जाता था। परंतु अधिकतर अट्टहास ही गूजा करता। बीच बीच में ऊपर रहने वाली वेश्याएँ भी चौक कर नीचे भाँका करती।

एक बार निरालाजी और नवीनजी के काशी आने पर उन्होंने कुछ लोगो को व्यालू के लिये घर बुलाया। स्वर्गीय मुशी अजमेरी भी मेरे साथ थे। हम लोग सध्या को ही जा जमे। निरालाजी सुंदर गायक भी है। अजमेरी का कहना ही क्या। बालकृष्णजी का भी कण्ठ मयुर है। कविता और गान दोनों से वाता-वरण भूज उठा। निरालाजी से भी कोई हिन्दी व बगला गीत गाने को कहा गया तो उन्होंने कहा, मैं क्या गाऊँ? मृदंग न सही, तबला बजाने वाला भी तो कोई हो। साज बजाने वाला कोई साहित्यिक वहाँ न था। प्रसादजी चाहते तो तुरंत किसी को बुला सकते थे। परंतु वे मुसकरा कर रह गये। नवीनजी ने भृकुटी-भग किया। मैंने समझा, निरालाजी के मन में उमंग नहीं है। नहीं तो—

मन में आई हुलक।

का खंजरी का हुलक॥

एक दो बार फिर निरालाजी से कहा गया— ऐसे ही होने दीजिये। परंतु वे गुरु गम्भीर बन कर अपनी ही बात दोहराते रहे। नवीनजी से न रहा गया, सहसा बोल उठे— बड़े गवैये बने हैं। अजमेरीजी बिना तबले के गा सकते हैं, तुम नहीं गा सकते तो .. .

क्षण भर सन्नाटा हो गया। निरालाजी पहले हँसे, फिर तुरन्त उन्होंने गाना आरम्भ कर दिया।

भिन्न भिन्न प्रकार के आठ काठ इकट्ठे करके कभी कभी कुटिल हँसी हँसते हुये प्रसादजी आनन्द उठाते थे। बात बढ़ जाती तब अपनी कुशलता से वे सबको शान्त भी कर दिया करते थे।

संस्कृत की एक उक्ति है, जिसका अर्थ है, भूखा व्याकरण नहीं खाता और प्यासा काव्यरस नहीं पीता। यह सर्वथा सत्य है। एक दिन हम लोग सवेरे ही स्वर्गीय केशवप्रसादजी मिश्र से मिलने भदौनी चले गये थे। उन दिनों चाय पानी भी नहीं करते थे। वहाँ बातों में कुछ विलम्ब हो गया। लौटते हुये रत्नाकरजी को भी जुहारना था। कवि को श्रोता से बढ़ कर और क्या चाहिये। रत्नाकरजी कविता सुनाने लगे तो रंग में आकर अक्षय भंडार ही खोल बैठे। वे जैसा सुन्दर लिखते थे वैसा ही पढ़ते भी थे। बहुत समय तक हम लोग रस में मग्न होते रहे। परन्तु अन्त में भौतिकता हमारी मानसिकता को आक्रान्त करने लगी। वाह, वाह करते हुये भी हम आपस में भेद भरी आँखों से देखने लगे। सहसा प्रसादजी बोल उठे—

रत्नाकरजी हमे तो आपका वह कवित्त अच्छा लगता है—

**चुप रहो ऊधो सूधो पथ मथुरा को गहो ।**

बस, अन्त मे, उसे और सुना दीजिये । सब लोग हँस पडे । रत्नाकरजी भी भुसकरा गये । फिर भी उन्होंने वह छन्द सुना दिया । मार्गमे हम लोगो ने प्रसादजी की पीठ ठोकी ।

एक दिन हम लोग अजमेरीजी का गाना सुन रहे थे । उन्होंने एक दादरे की पहली पक्ति सुनाई—

**पी लई राजा, तुमारे सग भगिया ।**

मधुर कण्ठ से गाते हुये उन्होंने कहा, इसका अन्तरा नही सुना । कुछ समय उपरात प्रसादजी ने कहा, मुशीजी, यह अन्तरा कैसा होगा—

**न जाने कब सारी सरक गई और दरक गई अगिया ।**

सुन कर अजमेरी प्रसन्न होगये । वाह वाह करके प्रसादजी की उन्होंने सराहना की ।

एक बार बातचीत मे कालिदास की चर्चा आगई । कालिदास गुप्तकाल मे हुये अथवा ईसा के पूर्व, इस विवाद का समाधान करते हुये उन्होंने कहा— दो कालिदास मान लेने से यह विवाद मिट सकता है । मैं यही समझता हूँ, काव्यकार कालिदास चौथी पाँचवी शती मे हुये और नाटककार कालिदास ईसा के पूर्व । मैंने कहा— जब तक पक्का प्रमाण न हो तब तक ऐसा कहना कालिदास के महत्त्व को घटाना है । मैं नही जानता, प्रसादजी का वास्तव मे यही मत था अथवा मुझे चिढ़ाने के लिये विनोद मे उन्होंने ऐसा कहा था ।

उनका 'आँसू' काव्य पहले मेरे ही यहाँ प्रकाशित हुआ था । उसके किसी प्रयोग पर मैंने कहा— यह प्राचीन के विरुद्ध है । क्षण भर रुक कर वे बोले, हाँ, परतु मुझे यह ठीक लगता है । उनके कहने मे आत्म-विश्वास की झलक थी ।

मेरी एक दुर्बलता है । यदि कविता अनुप्रास रहित हो तो कोई बात नही । परतु सानुप्रास रचना मे अनुप्रास का उचित निर्वाह न होना मुझे खटकता है । जैसे 'कामायनी' के आरम्भ मे ही—

**..बैठ शिला की शीतल छाँह,**

**..बेल रहा था प्रकृति प्रवाह ।**

एक बार उन्होंने मुझे बताया— लोग बार बार मुझसे मेरी रचनाओं के आशय पूछ कर मुझे अस्थिर किया करते है । एक ऐसे ही जिज्ञासु मे मैंने कह दिया— जिस पूड मे आकर मैंने वह कविता लिखी थी, उसी मे मैं जब तक न जाऊँ तब तक कैसे समझाऊँ । हम दोनो हँसने लगे । ऐसी ही बात भगवान श्रीकृष्ण ने युधिष्ठिर से कही थी, जब महाभारत के युद्ध के अंत मे शोकाकुल होकर युधिष्ठिर ने उनसे प्रार्थना की थी कि मुझे भी एक बार गीता का उपदेश देने की कृपा कीजिये ।



प्रसादजी ने इसी प्रसंग में एक बार कहा था, कभी कभी कोई भाव अस्पष्ट रूप में सामने आता है तो उसे भी हम ले लेते हैं, छोड़ते नहीं। सम्भव है आगे चल कर लोग उसे विकसित करके सुंदर रूप में व्यक्त कर सके। मुझे यह देख कर सतोष हुआ था कि 'कामायनी' में भी एक सर्ग गीतमय है और उसमें भी सूत कातने की बात कही गई है। 'साकेत' में सीता के मुख से कातने बुनने की बात सुन कर एक समालोचक टीका टिप्पणी करने से नहीं चूके थे।

अनुकान्त कविता के लिये उन्होंने पहले अरितल छन्द चुना था। उस पर मेरा मत भी जानना चाहा था। मैंने कहा— सुकुमार भावों के लिये ही यह छन्द मुझे उपयुक्त लगता है। घनाक्षरी सब रसों के उपयुक्त समझकर उसी के एक भाग को मैंने ले लिया था और उसी में 'मेघनाद-बध' का अनुवाद किया था। कहने की आवश्यकता नहीं कि बगला के प्यार छन्द की भाँति यह भी वर्ण वृत्त है। सस्कृत का अनुष्टुप भी वर्ण वृत्त है। सियारामशरण ने मेरे प्रयुक्त छन्द को और भी विभक्त करके नये रूप में उसका प्रयोग किया है। मैं नहीं कह सकता मेरे स्नेह के कारण अथवा उपयुक्तता के कारण प्रसादजी ने भी उस छन्द में कुछ लिखा है।

प्रसादजी रवीन्द्रनाथ की बगला रचनाओं से प्रभावित थे, इस कथन का { उन्होंने मुझसे यह कह कर विरोध किया था कि मैं बगला भाषा जानता ही नहीं हूँ } यह ठीक बात है। एक बार एक बगला पुस्तक के कुछ अंश उन्होंने मुझसे सुने थे और अपनी समझ के अनुसार मैंने उनका अर्थ भी उन्हें बताया था। बगला जानना उनके लिये सरल था, परंतु जान पड़ता है, उस और उन्होंने ध्यान ही नहीं दिया।

एक बार स्वर्गीय प० पद्मसिंह शर्मा काशी आये थे। कृष्णदास के शान्ति-कुटीर में छोटी-सी गोष्ठी हुई। रत्नाकरजी और प्रसादजी भी थे। मैंने पण्डितजी के आदेश पर 'साकेत' का अष्टम सर्ग पढ़ कर सुनाया। उसके अन्त में उर्मिला-लक्ष्मण के मिलन सम्बन्धी दो तीन पद्य हैं। उन्हें सुन कर प्रसादजी ने मुझसे कहा था— तुमने प्रसङ्ग तो बड़ा मार्मिक और सुन्दर छेड़ा परंतु उसमें तुम्हारी असमर्थता भी झलकती है। बहुत थोड़े में तुमने उसको समाप्त कर दिया। मैंने उत्तर में कहा— तुम्हारी बात ठीक हो सकती है। परंतु मुझे तो ऐसा लगता है कि मैंने फिर उसे छेड़ा और वह फूल की भाँति झड़ कर बिखरा। यह मेरी असमर्थता है तो उसे स्वीकार करने में मुझे आपत्ति नहीं। उन्होंने फिर कहा— अरे एक आलिंगन भी नहीं ? धृत् !

एक दिन मिलते ही उन्होंने मुझसे कहा— आज रत्नशंकर से किसी ने पूछा— तुम्हारे पिता ने 'आँधी' लिखी है, तुम क्या लिखोगे ? उसने छूटते ही उत्तर दिया— 'अन्ध'। मैंने हँस कर कहा— प्रभु करे ऐसी ही हो। पुत्रादिच्छेत् पराजयम्। आयुष्मान् रत्नशंकर को यह बात स्मरण रखनी चाहिये।

मेरे लिये यह गौरव की बात है कि उन्होंने मुझे अपनी कुछ अन्तरंग बातें भी बता दी थी। परन्तु किसी की गोपनीय बात कहना उसके प्रति विश्वासघात करना है। यहाँ सत्य की दुहाई मिथ्या है।

केवल एक बार ही उन्हें मेरे विषय में सदेह हुआ था फलस्वरूप कुछ दिन वे मुझसे खिचे रहे। एक समीक्षक ने उनके विरुद्ध बहुत कुछ लिखा। लिखने वाले मुझसे सम्बन्धित थे। ऐसी स्थिति में यह स्वाभाविक ही था कि उस कार्य में मेरा हाथ जान पड़ा। इसके लिये मैं उन्हें दोष दू। मैंने आलोचक से कहा भी था कि इसका दोष मुझ पर आवेगा। वे बोले— आप कहिये तो मैं अपना निबन्ध न छापाऊँ परन्तु इससे मेरे अन्तरात्मा को कष्ट होगा और मैं अपने को कर्तव्यच्युत समझूँगा। मैंने कहा— ऐसी बात है तो मैं आपको कैसे रोकूँ। मेरा जो होना होगा, होगा।

इसके कुछ दिन पश्चात् मैं काशी गया। दूसरे दिन प्रसादजी कृष्णदास की कोठी पर पहुँचे। उस समय मैं कोठी के नीचे ही गङ्गास्नान के लिये गया था। वे कोठी पर न रुक कर गङ्गा तट पर पहुँचे। मैं पानी में था। उन्हें देख— ललक कर मैंने उनसे कहा, आओ, तुम भी स्नान कर लो। उनका सेवक भी धोती, तौलिया और तेल की शीशी लिये उनके साथ था, परन्तु उन्होंने मेरा प्रस्ताव स्वीकार नहीं किया। मैंने कहा— सीधे नहीं आओगे तो मैं पानी उछाल कर भिगो दूँगा। उन्होंने व्यग से कहा— और क्या करोगे तुम ? जितना चाहो, पानी और कीचड़ उछालो। यह कहते कहते उनका मुँह तमतमा गया और जब तक मैं कुछ कहूँ, अवज्ञा-पूर्वक मुँह फेर कर वे चल दिये। मैं स्तब्ध रह गया। मुझे भी पीडा हुई, परन्तु मैं क्या करता ?

कृष्णदास ने यह घटना स्वयं देखी अथवा मैंने उन्हें सुनाई थी, मुझे स्मरण नहीं। वे दोनों ओर के समाचार भले चाहने वाले थे किन्तु उस समय इस सम्बन्ध में उन्होंने मौन रहना ही उचित समझा। हो सकता है, उन्हें भी मेरे प्रति कुछ सदेह रहा हो।

दूसरे लोगों की बात मैं नहीं जानता, श्रीवाचस्पति पाठक इस विलगाव पर हृदय से व्यथित हुये। मेरा मन भी उस बार काशी में न लगा और मैं वहाँ अधिक न ठहरा।

कुछ दिन पश्चात् मैंने देखा— 'आज' पत्र में 'साकेत' को लेकर अनेक बार टिप्पणी की गई। मेरे मन में कभी यह बात नहीं आई कि इस व्यंग-विरूप के प्रेरक प्रसादजी हो सकते हैं। हाँ, यह हो सकता है कि लेखक ने यह समझा हो कि इससे प्रसादजी प्रसन्न होंगे।

पाठकजी तब तक काशी से प्रयाग नहीं गये थे और समय समय पर इस

भ्रम के निराकरण की चेष्टा भी वे अवश्य करते रहे होंगे। अन्त में उनका प्रयत्न सफल हुआ। मैं फिर काशी गया और पाठकजी के उद्योग से हम दोनों पुनः शांति-कुटीर में मिले। आवेग से मेरे आँसू आगये और धृष्टता क्षमा हो, यह कहते हुये कि तुमने मेरे साथ न्याय नहीं किया, मैंने उन्हें एक थप्पड़ मारी और उनसे लिपट गया। वे मुझे थपथपाते रहे। पाठकजी के अनुग्रह से मैंने इस बार अपने को पहले से भी अधिक प्रसादजी के निकट अनुभव किया।

लखनऊ में एक बड़ी-सी प्रदर्शनी थी। और भी कुछ आयोजन किये गये थे। हिंदुस्तानी एकेडेमी की बैठक भी उस बार वही हुई थी। एक कवि-सम्मेलन का भी प्रबन्ध किया गया था। ओरछा के महाराज वीरमिह देव उसका उद्घाटन कर रहे थे। प्रसादजी भी लखनऊ आये थे। कवि-सम्मेलन के सयोजक से मैंने कहा— प्रसादजी के स्थान पर जाकर आपको उनसे सम्मेलन में आने के लिये आदरपूर्वक आग्रह करना चाहिये। सयोजक ने कहा— निमन्त्रण तो भेज दिया गया। मैंने कहा— यह पर्याप्त नहीं। आपको स्वयं वहाँ जाना चाहिये। वे जानते थे कि प्रसादजी के और मेरे बीच एक तनाव हो चुका है। सम्भव है वह अब भी शेष हो। स्वयं भी वे प्रसादजी से कुछ अनख मानते थे और अपने आपको किसी से न्यून नहीं समझते थे। परंतु यह तो साधारण शिष्टाचार की बात थी। उन्होंने कहा— अच्छी बात है, मैं स्वयं जाता हूँ। वे गये भी परंतु न जाने कहाँ? प्रसादजी के स्थान पर नहीं गये। जब मैं सम्मेलन के मण्डप के द्वार पर पहुँचा तब मैंने उनसे फिर पूछा— आप प्रसादजी के यहाँ हो आये। उन्होंने कहा— नहीं जा सका, कहाँ कहाँ जाऊँ? मैं इसके अतिरिक्त और क्या कर सकता था कि कवि-सम्मेलन में सम्मिलित न होऊँ। मैंने यही किया। पीछे प्रसादजी ने मुझे बताया कि कवि-सम्मेलन में लोगो ने मेरे और तुम्हारे लिये बड़ा कोलाहल मचाया। तुम क्यों नहीं गये।

यही प्रश्न मैं उनसे न कर सका। मैंने क्षुब्ध होकर कहा— पागल हुये हो। प्रसादजी हँस गये और उनकी आँखें चमक उठी। हम दोनों प्रदर्शनी देखने चले गये। वहाँ एक महिला लेखिका मिल गयी। बोली— कहाँ घूम रहे हैं? चलिंछे देखने की वस्तुएँ मैं दिखाऊँ यह कह कर वे एक ऐसी दूकान पर ले गयी जहाँ स्त्रियों के व्यवहार की अनेक वस्तुएँ थी। हँस कर उन्होंने कहा— घर जाने के पहले जो लेना हो यहाँ ले लीजिये। प्रसादजी ने भी वैसी ही हँसी हँस कर कहा— यहाँ तो आप ही ले सकती है।

लखनऊ से मैं उन्हीं के साथ काशी गया। मार्ग में उन्होंने कामायनी के कुछ अंश स्वयं मुझे सुनाये। डिब्बे में वे, उनके एक मित्र और मैं, यही तीन जन थे। उस दिन का आनंद मैं नहीं भूल सकता। उस बार भारतेन्दु भवन में

डा० मोतीचंद्र के साथ हम लोगो ने मिल कर अंतिम बार भोजन किया ।

प्रसादजी के व्यायाम, आहार, विहार और पौरुष की बातें सुनकर सचमुच कौतूहल होता था । मनो बादाम खाने से सुना है, उन्हें अंत में भयानक प्रतिक्रिया का सामना करना पड़ा । बादामों का विष धीरे धीरे उनके शरीर में व्याप्त होता रहा और अंत में घातक रोग के रूप में प्रकट हुआ । अनेक प्रकार की चिकित्सा हुई । पीछे उन्होंने होमियोपैथिक चिकित्सा का आश्रय लिया । चिकित्सक श्री राजेन्द्र नारायण शर्मा उनके मित्र थे । उनकी चिकित्सा पर उन्हें विश्वास भी था । अन्य डाक्टरों की राय थी कि उन्हें पहाड़ पर जाना चाहिये । मैं यह नहीं मानता कि अर्थाभाव उसमें बाधक हुआ । यही जान पड़ता है, ये जीवन से निराश हो गये थे और अंत में काशी नहीं छोड़ना चाहते थे । उनके शरीर की दशा देखकर मैं अपने आँसू न रोक सका । उन्हीं दिनों राजर्षि टण्डन काशी आये । मुझे साथ लेकर वे प्रसादजी को देखने गये । प्रसादजी खाट से लग थे और अस्थि-चर्म ही उनमें शेष रह गये थे । ऐसा लगता मानो शय्या पर एक चादर ही पड़ी है और कुछ नहीं । फिर भी उनके मुह पर निश्चित हँसता दिखाई देती थी । मुसकरा कर ही उन्होंने अभिवादन के लिये हाथ जोड़े । मुझे पता था कि इस बार का मंगलासंप्रदाय पुरस्कार उन्हें दिया जायगा । जब हम लोग उनके कक्ष से बाहर निकले तब मैंने टण्डन जी से कहा— आप कहे तो मैं यह बात उनसे कह आऊँ । सम्भव है, इससे उन्हें कुछ सतोष हो । टण्डनजी ने अनुमति दे दी और मैं फिर उनके कक्ष में गया । प्रश्न-सूचक दृष्टि से उन्होंने मेरी ओर देखा । मैंने कहा— इस बार का मंगलासंप्रदाय पुरस्कार तुम्हें देने का निश्चय हुआ है । तुम शीघ्र स्वस्थ हो जाओ । मैं भी उसे लेने के समय तुम्हारे साथ चलूँगा । उन्होंने उत्तर में कुछ न कह कर दोनों हाथों से मुझे पकड़ लिया । मैंने देखा, उनकी आँखें छलछला आई हैं और वे गदगद हो रहे हैं ।

इसके पश्चात् ? भुझे अपनी पहली बात ही फिर कहनी पड़ती है—

जयशंकर कहते कहते ही, अब भी काशो जावेंगे ।

किन्तु प्रसाद न विश्वनाथ का, मूर्तिमंत हम पावेंगे ।

तात, भस्म भी तेरे तनु की, हिंदी की विभूति होगी ।

पर हम जो हँसते जाते थे, झैंति रोते आवेंगे ।

## प्रसाद— मेरी दृष्टि में

हजारोप्रसाद द्विवेदी

आजकल प्रसादजी हिन्दी के श्रेष्ठ कवि और नाटककार के रूप में सर्वत्र परिचित हैं। उनके पुराने आलोचकों ने भी अब उनकी प्रतिभा का लोहा मान लिया किंतु हिन्दी-साहित्य में एक ऐसा समय भी गया है जब इस अद्भुत प्रतिभा-सम्पन्न कवि को व्यंगो, कटूक्तियों और प्रतिकूल समालोचनाओं की बौछार सहनी पड़ी थी। प्रसादजी की काव्य-साधना इन्हीं व्यंगो और कटु समालोचनाओं के बीच शान्त और स्तिग्ध गति से चलती रही। उन्होंने कभी कटु आलोचनाओं का उत्तर देने की चिन्ता नहीं की, यद्यपि मुझे ऐसा लगता है कि वे उनसे थोड़ा-बहुत प्रभावित अवश्य होते रहे। प्रसादजी जीवन की गहराई में से रस ले सकते थे जिस प्रकार विशाल वट-वृक्ष ग्रीष्म की धधकती ज्वाला की बौछार सहकर भी शीतल और सरस बना रहता है, क्योंकि वह गहराई में से रस खींचता है, उपरले स्तर की ज्वाला उसके लिये कोई खास महत्त्व नहीं रखती, उसी प्रकार प्रसादजी भी जीवन के गम्भीरतल से रस-संग्रह कर सकते थे। फेन-बुदबुद की भाँति क्षण-क्षण में उद्भूत और विलीन होने वाले और ईर्ष्या, द्वेष या अज्ञान से पुष्टि पाने वाले सामयिक कटु उद्गारों को उन्होंने कोई महत्त्व नहीं दिया।

प्रसादजी के बहुत निकट संपर्क में आने का अवसर मुझे कभी नहीं मिला। एक विचित्र प्रकार में उनके काव्य से मेरा प्रथम परिचय हुआ। मैं उन दिनों मस्कृत का विद्यार्थी था और हिन्दी की नवीन कविता के प्रति मेरे मन में पूर्ण रूप से अश्रद्धा थी। कभी कभी मैं हिन्दी में तुकबन्दी कर लिया करता था, पर कवि-सम्मेलनों में सुनाने का कभी साहस नहीं कर सका। मैं राजशेखर के उस प्रथम श्रेणी के कवि के समान था जिसका काव्य घर में ही रह जाता है— 'एकस्य तिष्ठति कवेश्वर एव काव्यम्'। परन्तु एक बार मेरी एक तुकबन्दी सयोग से भाई सोहनलालजी द्विवेदी को मिल गई, सोहनलालजी उदार और सहृदय कवि थे, वे भी उन दिनों काशी विश्व-विद्यालय में पढ़ रहे थे, उन्होंने दिल खोल कर मेरी कविता की प्रशंसा की और प्रसादजी की एक पुस्तक भेंट की। पुस्तक सम्भवत 'भरना' थी। भाई सोहनलालजी का अनुमान था कि उस पुस्तक की कविताओं को पढ़ कर मैं आधुनिक कविता का प्रशंसक हो जाऊँगा। मैंने पुस्तक को यथा-सम्भव बड़े ध्यान से से पढ़ा, समझने का प्रयत्न भी किया और इस नतीजे पर पहुँचा कि इन कविताओं का कोई मतलब ही नहीं होता। मुझे ऐसा लगा कि

कवि ने कलम की नोक पर जो भी शब्द आये हैं और छन्द के अनुकूल पड़े हैं उन्हें बिना विचारे रख दिया है। इन पक्तियों से यदि कोई अर्थ निकले तो वह बुद्धिमान् पण्डित की करामात ही होगी, परन्तु इतना लाभ अवश्य हुआ कि मुझे मालूम हो गया, इसी काशी में जयशंकरप्रसाद नाम का कोई हिन्दी कवि है, जिसके प्रति भाई सोहनलाल द्विवेदी जैसे सहृदय हिन्दी-प्रेमी युवको की अपार श्रद्धा है। मैं धीरे-धीरे प्रसादजी की रचनाओं को पढ़ने लगा, परन्तु उनकी ओर मेरा सच्चा आकर्षण उनके नाटकों के कारण ही हुआ, कविता के कारण नहीं। नई हिन्दी-छायावादी कविता के प्रति मेरी श्रद्धा कुछ आगे चल कर कविवर पत के 'पलतव' नामक काव्य-संग्रह के द्वारा हुई। यह पुस्तक भी मुझे एक दूसरे अत्यन्त सहृदय मित्र प० शिवकुमार शुक्ल की कृपा से प्राप्त हुई थी। अस्तु सन् १९३० ई० तक मैंने प्रसादजी के प्रकाशित प्रायः सभी नाटक पढ़ डाले। इसी समय मुझे प्रत्यक्ष रूप से इन्हें देखने का अवसर भी मिल गया। वे एक कवि-सम्मेलन में पधारें थे, कोई कविता उन्होंने नहीं पढ़ी। आदि से अन्त तक वे शांत गंभीर भाव से बैठे रहे। कभी-कभी हँस अवश्य देते थे, परन्तु अधिकांश वे स्थिर भाव से चुपचाप ही बैठे रहे। जहाँ तक मुझे स्मरण है, उनके शरीर पर एक शुभ्र महीन चादर थी, जो उनके व्यक्तित्व में एक विचित्र गरिमा भर रही थी। मैं उनके व्यक्तित्व से प्रभावित हुआ था और उनके बाद उनके काव्य को और भी निष्ठा से समझने का प्रयत्न करने लगा था। परन्तु सन् १९३० में काशी छोड़ने के बाद भी मेरा यही मत था कि उन कविताओं से अर्थ निकालना कठिन काम है। अब मैं यह तो मानने लगा था कि प्रसादजी जैसा बहुधुत व्यक्ति निरर्थक शब्द-योजना नहीं कर सकता, लेकिन उनकी रचनाओं की दुरुहता अब भी मेरे लिये ज्यों की त्यों बनी हुई थी। स्पष्ट बात यह है कि अब पहले की तरह प्रसादजी की कविताओं की दुरुहता को उनका दोष न मान कर अपनी समझ का दोष मानने लगा था।

इस बीच एक विचित्र संयोग से प्रसादजी को भी मेरे बारे में कुछ पूछ-ताछ करने की आवश्यकता महसूस हुई। मैंने एक लेख लिखा था, जो सम्भवतः १९२९ ई० की 'सुधा' के किसी अङ्क में प्रकाशित हुआ था। लेख का शीर्षक था 'मेरे कहाँ हैं' प्रधानरूप से ज्योतिष के ग्रन्थों के आधार पर ही मैंने इस विषय का प्रतिपादन किया था। लगभग उसी समय इसी विषय पर प्रसादजी का भी एक लेख प्रकाशित हुआ। मुझे ठीक स्मरण नहीं कि किस पत्रिका में वह लेख निकला था। सम्भवतः वह प० हरिभाऊ उपाध्याय के सम्पादकत्व में निकलने वाली 'त्याग-भूमि' में प्रकाशित हुआ था। प्रसादजी ने ज्योतिष-शास्त्रीय प्रमाणों का अधिक उपयोग नहीं किया था। 'सुधा' वाले लेख को पढ़ कर उन्हें मेरे बारे में जिज्ञासा उत्पन्न हुई और मेरे एक परिचित मित्र से मेरे बारे में उन्होंने पूछ-ताछ

की। यदि मैं काशी में रह गया होता तो कदाचित् उनके निकट पहुँचने का अवसर मुझे मिल जाता; परन्तु मुझे बाहर चला जाना पड़ा, और व्यक्तिगत सम्बन्ध अधिक नहीं बढ़ पाया।

प्रसादजी के नाटको से भारतवर्ष की भूली हुई, और अधभूली हुई प्राचीन सस्कृति का सिंहद्वार अनावृत हो गया है। महाभारत से लेकर गुप्तकाल तक के अनेक प्रसङ्गों की अवतारणा करके उन्होंने अपने देश की पुरानी सस्कृति को अपने नाटकों के द्वारा सजीव रूप में उपस्थित कर दिया है। मुझे अच्छी तरह याद है कि उनके नाटकों को पढ़ कर मेरे मन में बौद्ध-साहित्य को पढ़ने की प्रबल लालसा जाग्रत हुई थी। यद्यपि मैं इन नाटकों से बहुत अधिक प्रभावित हुआ था और कभी-कभी मेरे चित्त में इसी प्रकार के प्रयास करने की प्रेरणा भी उत्पन्न हुई थी, तथापि मैं प्रसादजी के केवल दो गुणों पर ही अधिक मुग्ध था—एक तो गम्भीर अध्ययन के द्वारा प्राचीन ऐतिहासिक सामग्री के ढूँहों में से ऐसे प्रसङ्गों के चुनने की दक्षता जो अपने आप में ही महान् होते थे, और दूसरा चुने हुए छिन्न सूत्रों द्वारा निर्मित काल को संप्राण और मोहक बनाने का उनका अद्भुत रचना-कौशल।

इनके नाटकों को पढ़ कर मैं चकित भाव से सहस्रो वर्ष पुराने भारतवर्ष को जीवन्त रूप में देखने की दृष्टि पाता था। सुदूर अतीत के नर-नारियों का जीवन-चित्र, प्रतापी नरपतियों के उत्थान-पतन, सामंतों और महन्तों के बूट-नीतिक दाँव-पेच, प्रेम और घृणा के घात-प्रतिघात और षडयंत्र और विस्फोटों का रोमाञ्च-कर दृश्य प्रत्यक्ष हो जाता था। रह-रह कर मेरे मन में यह बात भी उठती थी कि प्रसादजी जरूरत से ज्यादा षडयंत्रों और जालसाजियों की योजना करते हैं। मुझे ऐसा लगता था कि अपनी वाल्यावस्था के पढ़े हुये तिलरत्नी उपन्यासों, जासूसी कहानियों और ऐतिहासिक उपन्यास के नाम पर चलने वाले सनसनीखेज किस्सों का असर उनके ऊपर रह गया था। वे अपने को उस प्रभाव से बचा नहीं सके थे। किसी किसी नाटक में वे पारसी थियेट्रिकल कम्पनियों के प्रभाव से भी मुक्त नहीं हो सके थे, परन्तु सब मिलाकर प्रसादजी की विराट् कल्पना का वह भारतवर्ष जो महाशोण से कुम्भ और वक्षु तक फैला हुआ है, और जिसकी पवित्र सस्कृति का महानंद अनादिकाल से मनुष्यता का जयोद्धोष करता हुआ आगे बढ़ता जा रहा है मुझे अभिभूत और चकित कर देता था। उस समय मुझे हिन्दी में ऐसा कोई दूसरा साहित्यकार नहीं दीखता था जो भारतवर्ष को इस प्रकार देश और काल में प्रसारित करके देख सके, और उसकी सनातन-सस्कृति के महान् तत्वों को मजबूत बनाकर प्रत्यक्ष करा सके।

यह कहना गलत होगा कि मैं इन नाटकों में केवल गुण ही गुण देखता

था, मुझे दोष भी दिखाई देते थे। प्रसाद के अनेक आलोचकों की भाँति मैं भी मानता था, कि ये नाटक अभिनय के योग्य नहीं है। उनकी भाषा वैसी नहीं है, जैसा कि उसे होना चाहिये था। बहुत से लोग मस्कृत-शब्दों के बहुल प्रयोग को ही प्रसाद की भाषा का दोष बताते थे, परन्तु मेरा विचार था कि उनका प्रधान दोष यह है कि वे पात्र और प्रसङ्गों के अनुकूल बन जाने योग्य लोच नहीं रखती।

इस प्रसङ्ग में एक मनोरंजक कहानी याद आती है। यद्यपि, जैसा कि मैंने ऊपर कहा है कि प्रसादजी की भाषा से मेरी शिकायत थी, परन्तु कभी-कभी परिहास में काशी का विद्यार्थी होने के कारण मुझे प्रसादजी की ओर से मित्रों को जवाब भी देना पड़ता था। 'विशाल-भारत' के यशस्वी पत्रकार प० बनारसीदास चतुर्वेदी से कई बातों में मैं आज तक सहमत नहीं हो सका, फिर भी उनके ऊपर मेरी बड़ी श्रद्धा है, क्योंकि मैं जानता हूँ कि वे अत्यन्त उदार, सच्चे और ईमानदार सहृदय हैं। जो बात उनकी समझ में नहीं आती उसे वे स्पष्ट शब्दों में स्वीकार करते हैं। जो बात उन्हें अच्छी लगती है, उसे वे सहज-सरल शैली में कह देते हैं, और जो बुरी लगती है उसे भी बिना किसी व्यक्तिगत कटुता के बढ़ाये माफ माफ कह देते हैं। उन्हें देख कर मैंने यह समझा है कि मृत्यु कितना भी कठोर हो, जब ईमानदारी के साथ प्रकट किया जाता है, तब उसमें कटुता नहीं आने पाती। जो आलोचक सच्चाई के नाम पर जहर से बुझे वाक्यों का प्रयोग करते हैं, उनमें ईमानदारी नहीं होती, तो प० बनारसीदास चतुर्वेदीजी बराबर यह मानते रहे हैं कि प्रसादजी की भाषा लिखनी नहीं आती थी। इस लपेट में उन्होंने पूरब के सभी साकिनों को घसीट लिया था। परिहास में वे कहा करते थे कि कानपुर के पूरब में रहने वालों को हिन्दी-भाषा लिखनी आती ही नहीं। एक बार ऐसा हुआ कि उन्होंने परिहास में कहा कि बनारस वालों को तो भाषा लिखनी आती ही नहीं। प्रसंग प्रसादजी की भाषा का था। उस विनोद के प्रथम लक्ष्य प्रसादजी थे और दूसरा मैं। मैंने कहा, कि पंडितजी आज बनारस की चाहे जो भी अवस्था हो गयी हो, आज से पचास वर्ष पूर्व बनारस के प्रति लोगों की ऐसी श्रद्धा थी कि पिता अपने पुत्र का नाम बनारसीदास रखने में गौरव अनुभव करता था। चतुर्वेदीजी खूब हँसे और आज तक उस मजाक की चर्चा किया करते हैं।

अस्तु, यह तो आवश्यक बात हुई। प्रस्तुत प्रसंग यह है, कि सन् १९३५-३६ ई० तक मेरी धारणा थी कि प्रसादजी की प्रतिभा का गौरव उनके नाटकों के कारण है। यद्यपि इन नाटकों की भाषा में और भी सुधार अपेक्षित जान पड़ता था। इन नाटकों की दृश्य-योजना में शिथिलता मालूम पड़ती थी। उनके नाटकों में कोई न कोई महिला-पात्र ऐसी मिल जाती है जो या तो प्रेम के अनाहत होने के कारण भीषण हो उठती है या किसी स्वार्थवश कूटनीति-यंत्र का संचालन करने लगती है। मुझे ऐसी योजना का बाहुल्य यथार्थ का कुछ अतिरेक जान पड़ता है,



फिर उनके नाटको में अचानक अप्रत्याशित घटने वाले प्रसंगों से या जटिलता प्रकट करने वाले पात्र की अचानक मृत्यु से कथानक को सरल बनाने का प्रयत्न है। यह बात भी मुझे बहुत उचित नहीं जान पड़ती। मुझे ऐसा लगता था और अब भी लगता है, कि प्रसादजी के नाटकों के दृश्यांशों का और भी ठोस स्रष्टव सम्भव है। इन नाटकों में प्रसादजी कभी कभी कवित्वपूर्ण वातावरण उत्पन्न करने के मोह में पड़कर कथानक की स्वाभाविक गति को व्याहत भी कर देते हैं। इस प्रकार विद्युद्ध नाटक की दृष्टि से मुझे ये नाटक सदोष दिखते थे और मेरे विचार आज भी बहुत अधिक परिवर्तित नहीं हुए हैं। परन्तु साथ ही मैं इस सत्य को नहीं भुला सका था और न आज भुला सका हूँ, कि प्रसादजी के नाटकों ने मनुष्य के गूढ़ चरित्र में प्रवेश करके इतिहास के विस्मृत खण्डों से अनेक अविस्मरणीय चरित्रों की सृष्टि की है। उनके नाटकों के पढ़ने से निःसंशय रूप में ऐसा अनुभूत होता है कि सुदूर अतीत से वर्तमान काल तक अविराम चली आती हुई मानव-धारा में हमें अभिभूत, चालित और प्रेरित करनेवाले सैकड़ों मनुष्य प्रत्यक्ष रूप से आमने-सामने खड़े हो गये हैं। ऐसी विशाल प्रतिभा से मण्डित कवि को देश कभी भूलाना बर्दाश्त नहीं करेगा।

प्रसाद—साहित्य के मेरे अध्ययन का एक बड़ा भारी विरोधाभास यह था, कि मैं कविता से तो प्रभावित नहीं हुआ पर नाटकों से प्रभावित हुआ था, और फिर भी मैं मानने लगा था, कि प्रसाद के नाटकों का प्रधान आकर्षण उनका कवित्वमय वातावरण ही है। धीरे-धीरे मैं प्रसादजी की कविता भी समझने लगा। यह तो मैं स्वीकार करूँगा, कि मैं प्रसादजी की कविता का सहज रमिक पाठक नहीं हूँ। बहुत थोड़े कवियों की रचना मैं बिना किसी प्रयोजन के सिर्फ अपने आनन्द या प्रेरणा पाने के लिये, पढ़ता हूँ। परन्तु मेरे जैसे व्यक्ति सिर्फ आनन्द या प्रेरणा के लिये कविता नहीं पढ़ते, बल्कि कविता पढ़ना भी उनका पेशा या व्यवसाय है। इस व्यवसाय के कारण आज बहुत से कवियों की चर्चा होने लगी है, और बहुत से गड़े मुर्दे उखाड़े जाने लगे हैं। साहित्य-चर्चा यदि मेरा व्यवसाय न होती, तो कदाचित् मैं प्रसादजी की कविता पढ़ता ही नहीं। इसका यह मतलब नहीं, कि मैं यह मानता हूँ कि प्रसादजी की कविता में प्रेरणा या आनन्द देनेवाला तत्त्व नहीं है। उल्टे, मैं ऐसा मानता हूँ कि कविता में ऐसे तत्त्व प्रचुर मात्रा में विद्यमान हैं। प्रश्न रुचि और अवसर का है। कालिदास, भवभूति और बाणभट्ट की रचनाओं को मैं जिस प्रकार बिना किसी स्थूल प्रयोजन के पढ़ता हूँ, उसी प्रकार प्रसाद को नहीं पढ़ता। प्रसाद को पढ़ने के लिये कोई बहाना ढूँढना पड़ता है जब यह बहाना मिल जाता है, तो निःसंदेह छककर रस-पान करता हूँ। इससे मैं प्रसादजी की कविता की कोई अवहेलना नहीं मानता।

बहाना नहीं मिलने पर मैं बाल्मीकि की रचना भी नहीं पढ़ पाता, परन्तु कवि के रूप में बाल्मीकि का गौरव मेरे मन में बहुत अधिक है, अस्तु ।

सम्भवतः सन् १९३७-३८ की बात है, उस समय कामायनी नई प्रकाशित हुई थी, और प्रसादजी बीमार थे । ५० बनारसीदास चतुर्वेदी ने कामायनी की एक प्रति भेजी, और अनुरोध किया, कि 'विशाल-भारत' के लिये उसकी एक समालोचना लिख दूँ । चतुर्वेदीजी ने उदार और स्नेह-परायण हृदय के अनुरूप ही पत्र में यह भी लिखा, कि 'विशाल-भारत' में प्रसादजी के विरुद्ध छपता रहा है, परन्तु वे इस समय बीमार हैं, और उनका स्वास्थ्य बहुत ही नाजुक स्थिति में है, इसलिये कामायनी की आलोचना करते समय अपने स्पष्ट विचारों को तो अवश्य लिखूँ, परन्तु कहीं भी कोई ऐसा कड़ा वाक्य न लिख दूँ, जिससे रुग्ण प्रसादजी को रच-मात्र भी कष्ट पहुँचने की संभावना हो । चतुर्वेदीजी ने और भी लिखा कि प्रसादजी के गुणों की भी चर्चा उदारतापूर्वक अवश्य होनी चाहिये, और अन्त में यह भी लिख दिया, कि ये मेरे विचार हैं, आपको जैसा उचित जान पड़े, वैसा करे ।

मैंने कामायनी पढ़ना शुरू किया । एकाध जगह अटका लेकिन रुका नहीं, और कई जगह तो दूरे तक निकल गया । मैंने सोचा, कि क्या संभव है यह उसी कवि का काव्य है जिसको मैंने किसी दिन निरर्थक शब्द-योजना करनेवाला समझा था । भाषा का अजस्र प्रवाह, भावों का अपूर्व वैभव और गहन चिंतना की अद्भुत विनियोजना चकित कर देनेवाली थी । कामायनी को मैंने दुबारा पढ़ा । इस बार दोष-दर्शी आलोचक की दृष्टि से कामायनी की कथा से मैं परिचित हो चुका था । इस बार उसकी बारीकी या भोलेपन में परिचित होना चाहता था । मैंने प्रथम पृष्ठ को ही थोड़ी भुँभलाहट के साथ पढ़ा —

हिमगिरि के उतुङ्ग शिखर पर  
बैठ शिला की शीतल छाह,  
एक पुरुष भोगे नयनों से—  
देख रहा था प्रलय प्रवाह ।

इस प्रथम पद्य में ही आदि मानव को भोगे नयनों से देखते हुये देखकर मुझे थोड़ी अरुचि हुई । यही क्या वह आदि-मानव है, जो प्रकृति की सहस्रों बाधाओं से नित्य जूझता करता था, और सदा अम्लान-अकातर बना रहता था । मेरे मन में विचार आया, कि प्रसादजी को आदि मानव के चित्रित करने में सफलता प्राप्त नहीं हुई । उसमें "अवयव की दृढ़ मासपेशियों" और "स्वस्थ रक्त-वाहिनी स्फीत शिराओं" के अतिरिक्त कुछ और भी होना चाहिये था । उसमें भबरा-भबरा भाव और अकुतोमय पौरुष का भी समावेश होना चाहिये था । प्रकृति

के भयकर प्रकोप को देखते समय उसमें प्रतिस्पर्धा और प्रतिहिंसा की भावना होनी चाहिये थी और भी प्रकृति सघर्ष-जन्य उद्धत भाव उसमें दिखना चाहिये था, जो कवित्त के अभाव में मेरी वाणी प्रकट नहीं कर सकती। लेकिन अद्भुत प्रतिभाशाली प्रसाद की वाणी अनायास ही यह कह सकती थी। मुझे सबसे बड़ा आश्चर्य इस बात से हुआ, कि जो कवि अपने नाटको में काल के विषम प्राचीर को अनायास लॉघ जाता है, वह इस काव्य में आदि मानव-काल तक क्यों नहीं पहुँच सका। परंतु मैंने अपने भाव को दबाया और अपनी समालोचना में इस विचार को तरह दे गया। यह नहीं, कि सत्य को कहने में मुझे कोई हिचकिचाहट थी, बल्कि यह कि, कामायनी को दुबारा पढ़ने के बाद मैंने अनुभव किया, कि आदि-मानव इस काव्य का लक्ष्य नहीं उपलक्ष्य है। समूचे काव्य में अनेक मनोहर चित्रों को ऐसे कौशल के साथ सजाया गया है कि ऊपर-ऊपर स्वतंत्रसे दीखनेपर भी वे एक समग्र अर्थ-भूमिकी व्यञ्जना करते हैं। यह अर्थ-भूमि यह है, कि बौद्धिक प्रचेष्टाये मनुष्य को सच्चे आनन्द से सदा दूर रखती है, और श्रद्धा ही उसे सच्चे आनन्द-का अनुभव कराती हुई कल्याण-मार्ग की ओर ले जाती है। कविने इडाके द्वारा आयोजित उपकरण-बहुल आयोजनों द्वारा श्रद्धा विश्वासहीन आधुनिक विज्ञान पर आधारित उपकरण-बहुला मभ्यताकी ओर भी इंगित किया है, और अंतिम सर्ग में जिस सामरस्यकी ओर इंगित किया है, वह चिरतन मानव की सनातन समस्याओं का सनातन समाधान है। लक्ष्यपर दृष्टि न रखकर और समग्रताकी ओरसे आँख मूँदकर छोटी-मोटी व्योरेकी गलतियों को पकड़कर लाठी भोजने वाले समालोचक मुझे बहुत प्रभावित नहीं करते। इसीलिये प्रथम सर्गके प्रथम पद्य में ही मुझे जिस वितृष्णाका अनुभव हुआ था, उसे दबा सकने में मैं समर्थ हो सका। कामायनी की एक जैसी आलोचना मैंने उस समय लिख दी। वह छप भी गई, परंतु मुझे उससे सतोष नहीं हुआ। मैंने नये सिरे से प्रसादजी की कविताओं के समझने का प्रयत्न किया। मैंने अनुभव किया कि प्रसाद को समझने के मेरे तीन प्रयासों में थोड़ी सी एक-सुत्रता भी है।

प्रसादजी की आरंभिक रचनाओं को पढ़ने से मुझे ऐसा लगा, कि जैसे कवि कुछ कहना चाहता हो पर कह न पाता हो। अन्य छायावादी कवियोंकी भाँति प्रसाद 'व्यक्तिगत अनुभूतियों के स्वतः समुद्भूत उल्हास' के विस्फोट में विश्वास नहीं करते थे। वे अपनी व्यक्तिगत अनुभूतियों पर अकुश लगाया करते थे। मैंने अन्यत्र लिखा है, कि "एक प्रकारकी भिन्नक और सकोच का भाव उनकी, 'आँसू' तक की सभी कविताओं में मिलता है। ऐसा लगता है, कि कवि को भय है कि, उसके मन में जो भाव उमड़ रहे हैं, जो वेदना सचित है वह यदि एकाएक अपने अनावृत रूप में प्रकट हो जायगी तो पाठक उसकी कद्र नहीं कर सकेंगे।" कवि की धारणा है, कि पाठक अभी इस परिस्थिति में नहीं है कि उसके भावों को ठीक-ठीक समझ सके, और सहानुभूतिके

साथ देख सके। उनकी कविताओं के सबन्ध में जो आलोचनाएँ निकल रही थी, उनसे भी उन्होंने यही निष्कर्ष निकाला होगा।” जो हो, आरम्भ से ही अपने भावों की ससज्ज और सलज्ज स्थापना में प्रसाद का सचेत व्यक्तित्व स्पष्ट हुआ है, इसमें धकिया कर आगे बढ़ने की प्रवृत्ति नहीं है, बल्कि चुपचाप सबके बाद धीरे-से—आज्ञात रहकर—आगे बढ़ जाने का भाव है। भरना तककी रचनाओं में यही सलज्ज भाव रहता है। आँसू में कवि अपने भावों को अधिक स्पष्टता के साथ व्यक्त करने लगता है, पर अवगुंठन यहाँ भी है। प्रसाद प्रकृति के और मनुष्य के सौंदर्य को पूर्ण रूपसे उपयोग्य बनाने वाले कवि है। शुरू-शुरू में जब वे बौद्ध धर्म के दुःखवाद से प्रभावित जान पड़ते हैं तब भी ससार की रूप-माधुरी को छककर पान करने के सबन्ध में उनके मनमें कोई दुविधा का भाव नहीं है। वे इस बात को स्पष्ट और दो ठूक भाषा में नहीं कह पाते, क्योंकि तब तक उन्हें वह तत्व-वाद नहीं मिल सका था, जो वैराग्य और कृच्छाचार में नहीं, बल्कि सब प्रकार के सामरस्य में ही मनुष्य की परम-शांति में विश्वास करता है।

यद्यपि सन् १९३७ ई० के बाद से ही मैं प्रसादजी की कविताओं को अधिक ध्यान से पढ़ने लगा, तथापि मुझे स्वीकार करना चाहिए कि प्रसादजी के नाटकों ने मेरे मनमें प्रकृति-दत्त भीतरी और बाहरी आवरण और अवगुंठन के प्रति श्रद्धा की भावना जागृत कर दी थी। मैं भी प्रसादजी के इस तत्व-वाद से प्रभावित हुआ था। मुझे भी लगने लगा था, विधाता का दिया हुआ जो आवरण निरन्तर पार्थिव-सौंदर्य के रूप में प्रकट हो रहा है, वह मिथ्या नहीं है और न वह मनुष्य को वञ्चना के जालमें जकड़ने का प्रयास ही है। महाकाल देवता ने सत्यके-मुखको जो हिरण्मय पात्रसे आवृत कर रखा है, वह किसी मनुष्य को बहकाने के लिए या भुलावा देने के लिए नहीं हो सकता। उनके प्रत्येक सकेतोपर जब मृत्यु भड़ रही है और जीवन जाग रहा है, वह जादूगर के भोले से निकले हुये वस्तु ससार की भाँति कुहक मात्र नहीं है, यह बधन और हिरण्मय-पात्रका आवरण परमेश्वर का आशीर्वाद है, ये न होते तो ससार रहने योग्य न होता। एक बार मैं इसी भाव से प्रभाव प्रभावित होकर एक लम्बी तुकबंदी लिख गया था, जिसकी प्रथम दो पक्तियाँ याद आ रही हैं—

स्वागत स्वागत मेरी माया । मैंने तुमसे सब कुछ पाया ।

मुझे यह भी याद है कि कुछ दिन बाद ‘मेरी’ को काटकर ‘उनकी’ कर दिया था। अस्तु ।

प्रसाद की कविताओं को पढ़कर मैं बराबर सोचता रहा कि उनकी रचनाओं में यह सलज्ज भाव और ससज्ज अवगुंठन क्यों है ? अपने ढंगसे मैंने इसका उत्तर भी खोज लिया था। मुझे ऐसा लगा कि प्रसादजी स्वयं कभी-कभी अपनी भिन्नक के कारण खिन्न जान पड़ते हैं क्यों नहीं वे अपने भाव छुलकर प्रकट करते ! क्यों

नहीं लज्जा का अवगुंठन हटा पाते ?

आरम्भ में प्रायः सभी छायावादियों में थोड़ी बहुत भिन्नता थी। मैंने अन्यत्र लिखा है—“छायावादी कवियों ने जब अपने भावों को प्रकट करने में सकोच किया है तब भावों को इस प्रकार रूप दिया है कि वे मनोवृत्तियों की क्रिया के रूप में प्रकट हो। ‘भाव’ होते हैं, किए जाते हैं, वे स्वयं कर्ता नहीं होते। परन्तु कवि उनको इस रूप में रखेगा मानो वे किसी विशेष मनोवृत्तिके मूर्त मानवीय रूपकी क्रिया हो। प्रेमी किसी सुंदर रूपको छककर देखना चाहता है। देखना संभव नहीं होता, जिसके पास सौंदर्य है वह भेप रहा है। प्रेमी दर्शक के मन में अतृप्तिजन्य व्याकुलता है। सीधे कहना होता तो वह अपनी व्याकुलता को सहज भाषा में कह देता। ठाकुर ने या बोधा ने सीधे सीधे कह दिया है। पर भिन्न और सकोच से भरा छायावादी कहेगा कि ‘मेरी अधजगी भावनाओं को सौंदर्य के लज्जिले पद-संचार ने कुचल दिया।’ प्रसादजी की कविता में और महादेवी जी की आरम्भिक रचनाओं में यह भाव है। इसीलिए कुछ लोगो ने भावनाओं को मूर्त बनाकर उनकी क्रियाके रूप में भावोंके चित्रण को ही ‘रहस्यवाद’ कह दिया। पर यह धारणा गलत है। रहस्यवाद यह शैली नहीं है। यह केवल कवि के रहस्यवादी होने की संभावना का संकेत करता है। जिस कविकी रचना में इस प्रकार का सलज्ज अवगुंठन हो, भविष्य में उसके रहस्यवादी हो जाने की संभावना होती है क्योंकि वह अनन्तकाल तक अवगुंठन की इस व्याकुलता को नहीं सह सकता।”

मुझे ऐसा लगा कि शुरू-शुरू में प्रसादजी में यह भिन्न और कुंठा सकारण थी। परन्तु धीरे-धीरे वह उन के जीवन की फिलासोफी बन गई। वस्तुतः यह तत्त्ववाद उनकी आरम्भिक रचनाओं में भी अस्पष्ट रूप में मिलता है लेकिन बाद में उनमें स्पष्टता और दृढ़कठता आ गई है। वे मानते हैं इस प्रकार सोचते हैं कि आवरण और अवगुंठन बुरा क्या है। विधाताने ही तो सारे ससार में अवगुंठन का जाल बिछा रखा है। नग्न और अनावृत सत्य तो विधाता को ही अभिप्रेत नहीं है। यह आलोक और अधकार की आँखों-चौनी उन्होंने ही चला रखी है। ससार का अतुलनीय सौंदर्य क्षण-भंगुर होनेके कारण ही नित्य-नवीन है यह क्या बधन है ? और बधन है तो क्या बधन सत्य नहीं है। इसी रास्ते सोचता हुआ कवि अंत में अपने उस महान् तत्त्व-वाद को पाता है, जो पार्थिव सौंदर्य में स्वर्गीय महिमा भर देती है, जो क्षण-भंगुर कहे जानेवाले विह्वल तात्पर्य में देवत्व का संधान पाता है, जो चिरकाल से बधन मानी जानेवाली नारी में मुक्ति-दात्री रूप का संधान पाता है। प्रसादजी ने अपने अंतिम और सर्वश्रेष्ठ काव्य कामायनी में इस मोहन तत्त्व-वाद की स्थापना की है। नाटको में नारी के जिस कूट यंत्र-चालिका रूप का उन्होंने चित्रण किया था, वह इस काव्य में इडा के रूप में निखर आता है। उनके संपूर्ण साहित्य में नारी के

जो दो रूप उलभी हुई अवस्था में प्राप्त होते हैं, वे कामायनी में खराद पर कसे हुए मणि की भाँति उज्ज्वल और मोहन प्रभा से मण्डित हो उठते हैं। पुरानी धर्म-साधना के साहित्य से उन्हें अपने तत्त्व-वाद का समर्थन भी प्राप्त ही गया था। उनकी आरम्भिक कुण्ठा भावना भगवान का महान् वरदान सिद्ध हुई है।

इस प्रकार पिछले तीस वर्षों से प्रसाद-साहित्य के बारे में मैं भिन्न-भिन्न ढंगों से सोचता आ रहा हूँ, आज उनके महान् व्यक्तित्व और विशाल प्रतिभा के सम्बन्ध में मेरे मन में कोई द्विधा नहीं है। आरम्भ में जो मलज्ज भाव और कुण्ठाग्रस्त आत्माभिव्यक्ति उनकी कविताओं में दुर्वोध्यता और अस्पष्टता ले आ देती थी, वही उनके गम्भीर अध्ययन, मनन और चिन्तन के द्वारा कामायनी जैसे प्रौढ काव्य के रूप में प्रकट हुई है, जिसमें अणुओं के आवर्त नृत्य से लेकर भवचक्र के आघूर्णन-विघूर्णन तक समूचे सृष्टि व्यापार सौंदर्य के अखण्ड स्रोत के रूप में मूर्तिमान हो उठे हैं। पार्थिव सौंदर्य को इतनी स्वर्गीय गरिमा प्रदान करने वाले कवि बहुत थोड़े हुए हैं। प्रसाद की श्रेणी का सौंदर्य प्रेमी कवि हिंदी में तो दुर्लभ ही है।

## प्रसाद का व्यक्तित्व और कृतित्व

नन्दबुलारे बाजपेयी

जयशङ्कर-‘प्रसाद’ हिन्दी के युग-निर्माता कवि और साहित्यकार हो गये हैं। उनका इस बीच निधन १५ नवम्बर सन् १९३७ को हुआ था, परन्तु इन बीस वर्षों में उनकी कीर्ति लेशमात्र मलिन नहीं हुई है। इस बीच उनके सम्बन्ध में अनेकानेक निबन्ध और पुस्तकें प्रकाशित हुई हैं। उनके साहित्य के विविध अङ्गों पर तथ्यपूर्ण अनुशीलन हुए हैं। कतिपय विश्वविद्यालयों ने उनपर तथा छायावादी साहित्य युग पर, जिसके वे एक प्रधान प्रतिनिधि थे, साहित्यिक शोध कार्य भी किया है, जिससे उनकी रचनाओं और उनके व्यक्तित्व का महत्व प्रकाश में आया है। यह ठीक है कि अभी हम प्रसाद जी के जीवन और व्यक्तित्व के इतने समीप हैं कि अपने देश की साहित्यिक परम्परा और इतिहास में उनकी वास्तविक देन का निरूपण और निश्चय करना हमारे लिए कठिन कार्य है; परन्तु प्रसाद जी के जीवन और कृतित्व के सम्बन्ध में जितनी भी प्रामाणिक सामग्री एकत्र की जा सके, की जानी चाहिए। समय बीत जाने पर उनकी प्रत्यक्ष जानकारी सम्बन्धी सस्मरण नहीं मिल सकेंगे; उस सम्पूर्ण व्यक्तित्व और वातावरण का ही आँखों देखा उल्लेख किया जा सकेगा, जिसके भीतर से प्रसाद की प्रतिभा प्रस्फुटित और विकसित हुई थी।

श्री जयशङ्कर ‘प्रसाद’ एक आसाधारण व्यक्तित्व सम्पन्न पुरुष थे। वे अधिक ऊँचे न थे, किन्तु उनका पुष्ट और सुसंगठित शरीर था। ‘गोरे मुख पर मुस्कान प्रायः सदैव खेला करती थी।’ मित्र मण्डली में उनके समक्ष अनावश्यक गंभीरता, विषाणुता या दिखावट तो रह नहीं सकती थी। प्रसाद जी मित्रों का स्वागत बड़ी आकर्षक और आत्मीय नेत्रगति से करते थे, अक्सर मित्रों के कंधे पकड़ कर हल्के ढङ्ग से झुक झुकते थे, जिससे यदि कहीं खिन्नता या उपालभ का भूत सवार हो तो तुरन्त उतर जाय। रहा सहा अक्सर उनके ठहाकों से दूर हो जाता था। प्रसाद जी के ठहाकों में उदारता और घनिष्ठ मैत्री के भाव व्यजित होते थे। यह कहना सत्य है कि प्रसाद की गोष्ठी में कृत्रिमता के लिए कोई स्थान न था यह भी सच है कि उनकी गोष्ठी से लोग प्रसन्न और हँसते हुए ही निकलते थे।

प्रसाद के पतले ओठों में सरल आत्मीय मुस्कान खूब फबती थी। पान का हल्का रंग उनके ओठों को ताजगी और चमक दिए रहता था। प्रसाद जी घर पर प्रायः खदर के कुर्ते और धोती में रहा करते थे; परन्तु बाहर निकलने पर रेशमी कुर्ता, रेशमी गाँधी टोपी, महीन खदर की धोती, रेशमी चादर या दुपट्टा, फुल स्लीपर

जूते और एक छड़ी हाथ में रहती थी। प्रसाद जी को छड़ी रखने का विशेष शौक था, यद्यपि वह पूरी तरह अलंकार का ही काम देती थी। एक बार जब आचार्य श्याम सुन्दरदास जी ने उन्हें मसूरी से लाकर एक सुन्दर पहाड़ी छड़ी भेंट की थी, तब प्रसाद जी बड़े प्रसन्न हुए थे और सभी मित्रों का वाणी-बारी से दिखाकर ही उन्हें सन्तोष हुआ था।

मंदिर, फुलवारी और अखाड़ा प्रसाद-गृह के तीन सर्वप्रिय अंग रहे हैं। प्रसाद जी अपने मित्रों को, जब वे अकेले-दुकेले आते थे, अपने साथ ले जाकर फुलवारी में ही बैठालते थे, वही बातचीत चलती थी। अधिक मख्या होने पर वे मित्रों के लिये बैठक खुलवाते थे। फुलवारी में ही अखाड़ा था और उम्मी में एक शीर्ष पर शिव मंदिर था। अखाड़े की सबसे अधिक स्मरणीय वस्तु वे मुगदर थे, जिनका वजन देखकर यह अनुमान करना कठिन हो जाता था कि प्रसाद जैसे कठोर भी उन्हें भाँजते रहे होंगे। परन्तु बात सच है, प्रसाद जी बताते थे कि वे मुगदर उन्हीं के भाँजने के लिए तैयार हुए थे और एक पहलवान उन्हें इसकी शिक्षा देने के लिए आया करता था।

मंदिर में पूजा नित्य होती थी, परन्तु उत्सव आयोजन वर्ष में एक ही दो बार हुआ करते थे। प्रसाद जी शैव में और बड़ी श्रद्धा से शंकर जी की भावना करते थे। उन्हें शिव-सम्बन्धी भारतीय दर्शन की निष्पत्तियाँ बड़ी प्रिय थीं। शंकर ने सम्बन्ध रखने वाले पौराणिक प्रतीकों को वे बड़ी रुचि और मनोयोग से समझने और समझाने की चेष्टा करते थे। शंकर जी के बाद वे कृष्ण के चमत्कारपूर्ण चरित्र के प्रशंसक और श्रद्धालु थे। पिछले दिनों में वे इन्द्र के चरित्र की ओर विशेष रूप से आकृष्ट हुए थे। और उस पर एक नाटक लिखने का भी विचार करते थे। यह कार्य वे पूरा न कर पाए। परन्तु अपने निबन्धों में उन्होंने इस बात की स्पष्ट सूचना दी है कि आनन्ददायी और शक्तिवादी विचारधारा के प्राचीनतम प्रतिनिधि इन्द्र ही थे और वर्तमान भारतीय जीवन में इन्द्र के उस स्वरूप का, देश की रक्षा का दायित्व रखने वाले नवयुवकों के लिये, विशेष महत्व है।

अखाड़े और मंदिर से भी कदाचित् अधिक प्रिय प्रसाद जी को उनकी फुलवारी थी, जिसमें एक न एक चीज बोलने और दिखाने का शौक उन्हें अतः तक रहा। प्रसाद जी की वह वाटिका बहुत बड़ी न थी और न विशेष सज्जित ही, फिर भी इसके प्रति उनका एक अनोखा अनुराग था। कदाचित् इस वाटिका से उनकी कतिपय मनोरम जीवन-स्मृतियाँ सलग्न रही हैं। प्रायः प्रसाद जी अपनी लिखने की कॉपी ज़ेकैर यहाँ आ जाते थे और यही बैठकर जब तक इच्छा होती, लिखा करते थे। उनकी अधिकांश काव्य-रचनाएँ या तो इस फुलवारी में हुई हैं, या रात्रि के समय मकान की दूसरी मजिल पर। कामायनी का मुख्य भाग नए घर और नई बैठक में रात्रि के पिछले पहरो में लिखा गया था।



अस्तु, यह तो प्रसाद जी को घर की चौहद्दी में देखने की चेष्टा की गई। उनके पारिवारिक और सामाजिक जीवन की भी थोड़ी सी चर्चा अप्रासंगिक न होगी। प्रसाद का परिवार बहुत बड़ा न था। पत्नी, भाभी और एक ही पुत्र रत्नशंकर। यह मैं उनके प्रौढकाल की चर्चा कर रहा हूँ। उनकी बाल्यावस्था में उनका परिवार काफी भरा-पूरा था, किन्तु क्रमशः वह घटता और क्षीण होता चला गया। कदाचित् इसीलिए प्रसाद जी को शेष कुटुम्बियों के प्रति घनिष्ठ स्नेह हो गया था। भाभी के प्रति अपने समादर की वे कभी-कभी चर्चा करते। पुत्र के लिये उनके मन में एक हल्का आवेग भरा, किन्तु ऊपर से सौम्य और सयत स्नेह था। पत्नी के प्रति उनकी भावना का पता उनके पुत्र के 'माँ' स्वर से ही लगाया जा सकता था, क्योंकि वे उनके सम्बन्ध में, भारतीय शालीनता के अनुसार कभी कुछ कहते न थे। प्रसाद का पारिवारिक जीवन सामान्य रूप से सुखी था, यह कहा जा सकता है।

परिवार और मित्र-मंडली के बाहर एक सार्वजनिक या सामाजिक व्यक्तित्व के रूप में प्रसाद जी कम ही आते थे। उन्हें अपने साहित्यिक और ग्राहस्थिक कार्य से अवकाश ही नहीं मिलता था। प्रायः सन्ध्या समय वे बनारस के चौक के समीप गली वाली अपनी सुँघनीसाहु की दुकान पर बैठते थे, जहाँ जाने अनजाने सभी प्रकार के लोग उनसे मिलने आते। मित्रों से प्रसाद जी जितने खुले रहते थे, अपरिचितों से उतने शालीन और मितभाषी थे। कुछ थोड़े से चुने हुए वाक्यों में वे उनके प्रश्नों का उत्तर दे देते। यदि कहीं किसी वाद विवाद की सभावना देखते, तो मौन ही रह जाते। परन्तु यदि मित्रों का जमावड़ा रहता, तो दिल खोलकर बातें करते, फितियाँ कसते और कभी किसी का रहस्योद्घाटन भी करते। परन्तु इन समस्त चर्चाओं में प्रसाद जी के खुले दिल की प्रसन्न भावना ही काम करती, वैमनस्य या ईर्ष्या द्वेष के लिए उनके व्यक्तित्व में स्थान न था।

सभा सोसाइटियों अथवा भाषण-व्याख्यानों से प्रसाद जी को बहुत कम रुचि थी, परन्तु विस्मय था कौतूहलपूर्ण वार्ता, देश विदेश के अनुभव और यात्रावर्णनों से वे विशेष आकृष्ट रहते थे। कभी कोई ऐसा व्याख्याता आ गया तो प्रसाद जी उसे सुनने अवश्य जाते। मुझे स्मरण है कि एक बार तिब्बत यात्रा-सम्बन्धी राहुल जी का भाषण सुनने के लिए वे दूर तक पैदल चलकर गए थे, और मुझे भी उसे सुनने का आग्रह किया था। कवि सम्मेलनों को प्रसाद जी नापसन्द करते थे, पर छोटी गोष्ठियों में कविता सुनना या सुनाना उन्हें पसन्द था। एक ही बार नागरी प्रचारिणी सभा के बड़े समारोह में मैंने उन्हें 'आँसू' की पक्तियों का सस्वर पाठ करते सुना था। सारी सभा उनके कविता-पाठ से मुग्ध हो गई थी।

प्रसाद के साहित्यिक जीवन का आरम्भ एक कवि के रूप में हुआ था। उनके आरम्भिक पद्यों में अतीत की सुखद स्मृतियों की एक हल्के विषाद से भरी प्रतिक्रिया

दिखाई दी, साथ ही उनमें यौवन और शृंगार की आतृप्त अतिशयता भी लगी हुई थी। 'चित्राधार' और 'कानन कुसुम' के छाया-सकेतो में इन्हीं दबी भावनाओं का आभास मिलता है और 'भरना' की 'छेड़ो मत यह मुख का कण है, उत्तेजित कर मत दौड़ाओ यह करुणा का थका चरण है' आदि पक्तियों में इसी की गूँज है। 'आँसू' के कवि का यह वैयक्तिक पक्ष पूरी तरह उभर आया है, परन्तु इसी के साथ कवि की एक अभिनव दार्शनिकता उतनी ही प्रभावशालिता के साथ काव्य का अंग बन गई है। उद्दाम शृंगारिक स्मृतियों के साथ संपूर्ण समाधानकारक दार्शनिकता 'आँसू' की विशेषता है। भावनाओं के असाधारण उद्देग के साथ उतनी ही प्रगाढ़ दार्शनिक अनुभूति का योग रचना में एक अपूर्ण मार्मिकता और सतुलन ले आता है। यह दर्शन-शासित-प्रेम-गीति, नई कल्पना तथा नए काव्याभरण का योग पाकर, युग की एक प्रतिनिधि कृति हो गई है। अनेक कवियों ने इस छन्द और इसी भाव धारा की अनुकृति करनी चाही। इससे केवल इतना ही लक्षित होता है कि इस रचना के प्रति साहित्यिक क्षेत्र में असाधारण आकर्षण रहा है। 'आँसू' के अनन्तर प्रसाद जी के प्रगीतो में वह उद्देग नहीं मिलता। 'लहर' में अधिक परिष्कृत सौन्दर्य चित्रण और सयमित भावना-धारा है। दो-चार गीतों में अतीत की मनोरम स्मृतियाँ भी आई हैं, पर उनमें आँसू की सी अभाव या सून्यता की व्यञ्जना नहीं है। अब तो वे मनोरम झरणा जगत में नया सौन्दर्य लाने की चेष्टा में सलग्न हैं। 'ओ सागर सगम अरुण नील' जैसे कुछ गीत प्रसाद जी की पुरी-यात्रा के स्मारक हैं और प्राकृतिक सौन्दर्य की अनोखी भाँकी से समन्वित हैं। प्रेम और करुणा की तात्त्विक भावना का चित्रण 'लहर' में महात्मा बुद्ध के जीवन प्रसंग और उनकी दार्शनिकता की पार्श्व भूमि पर किया गया है। 'शैरसिंह का 'शस्त्र समर्पण' और 'प्रलय की छाया' के रूप में दो नाटकीय आख्यानक गीतियाँ भी 'लहर' में हैं; उनमें क्रमशः 'पराजित वीरत्व' और 'सौन्दर्य गर्व' का चित्रणपूर्ण मनोवैज्ञानिक चित्रण है। प्रसाद जी की रेखाएँ इन चित्रणों में पर्याप्त पुष्ट हैं जो उनकी कलात्मक समृद्धि का प्रमाण कही जा सकती हैं। 'लहर' में बीती विभावरी जागरी शीर्षक वह जागरण गीत भी है, जो कदाचित् प्रसाद के संपूर्ण काव्य प्रयास के साथ उनकी युगचेतना का परिचायक प्रतिनिधि गीत कहा जा सकता है।

'कामायनी' प्रसादजी के कृतित्व का सर्वोत्कृष्ट स्वरूप है। उसमें सर्वाङ्गपूर्ण जीवन-दर्शन, नारी-पुरुष का संपूर्ण चित्रण और नई परिस्थितियों का व्यापक निरूपण है। नए ज्ञान का विस्तृत उपयोग उसमें किया गया है। 'कामायनी' में कवि प्रसाद ने आदि मानव का आख्यान लिया है और उसे प्रचीन कथातन्तु का सहारा लेकर नए उपकरणों से सज्जित किया है। कथानक में मनोविज्ञान के साथ मानव सम्यता के विकास का वैज्ञानिक चित्र भी दिखाया गया है। इस प्रकार काव्य का कथानक तो

नए विज्ञान का उपयोग करता है, उसे गति और विस्तार देता है, और इस विज्ञान सम्मत विकास की सार्थकता और आलोक देने के लिए कवि ने भारतीय दर्शन का सुन्दर उपयोग किया है, उसी के अनुरूप 'कामायनी' में दो नारी चरित्र भी हैं एक 'श्रद्धा' भारतीय भावना और दर्शन की प्रतिनिधि, दूसरी 'इडा' नए वैज्ञानिक विकास की प्रतीक। इन दोनों का सन्तुलन और समन्वय नवीन भारतीय सस्कृति को 'कामायनी' के कवि की नई देन है।

प्रसाद जी ने नाट्य-क्षेत्र में नाटक को नए चरित्र, नई घटनाएँ, नया ऐतिहासिक देश-काल, नया आलाप-सलाप, संक्षेप में संपूर्ण नया समारम्भ दिया। हिन्दी नाटको में नया युग-प्रवर्तन होने लगा। प्रसाद के नाटक ऐतिहासिक हैं, इसलिए घटना और चरित्र का स्वतंत्र निर्माण और जीवन-समस्याओं और संघर्षों की योजना उनमें इतिहास की पाबंदी के भीतर हुई है, पूर्ण स्वतंत्रता के साथ नहीं। इस दृष्टि से प्रसाद के नाटक उनके कामायनी काव्य की भाँति पूर्ण निर्माणात्मक मौलिकता लेकर नहीं आए हैं, पर ऐतिहासिक नाटक के इस प्रारम्भिक प्रतिबंध को स्वीकार कर लेने पर, इतिहास की पाबंदी के भीतर, घटनाओं की नाट्योपयोगी योजना, चरित्रों और परिस्थितियों का संघर्ष और द्वन्द्व, और नाटक में ऐतिहासिक देशकाल के समुचित प्रकार के साथ शिष्ट और सौम्य भाषा में कही कुछ काव्यात्मकता लिए हुए और कही विनोद के हल्के पुट में अनुरजित संवादों की सृष्टि प्रसादजी ने की है। उनके नाटको में कई प्रकार की कृटियाँ लोगों ने देखी हैं और सम्भव है, भविष्य में भी देखें, पर हिन्दी नाटको को नवीन स्वरूप और नया जीवन देने में प्रसादजी का कार्य ही सर्वोपरि है। इतिहास की घटनाओं को नाटकीय वस्तु के रूप में ढाल कर सजीव पात्रों की सृष्टि करना और अतीत के उन व्यक्तियों और परिस्थितियों के प्रति आज के पाठक और नाट्य-दर्शक का मन रमा लेना प्रसादजी की विशेषता है। उन वै नाटको में घटनाओं के अर्कषण की अपेक्षा चरित्रों की विविधता और उनकी मनो-भावनाओं का उन्मेष और प्रदर्शन अधिक है। प्रसाद के नाटक इतिहास के रखे अस्तित्व को नाटकीय कौतूहल, प्रभावशाली दृश्य-विधान और कला की चमत्कारिता देने में समर्थ हुए हैं।

प्रसाद की कहानियाँ कल्पना-प्रधान हैं और प्राकृतिक वातावरण का बड़ा सुन्दर उपयोग करती हैं। उनकी अधिकांश कहानियों की रङ्गभूमि प्रकृति के खुले प्रसार में है। उन्मुक्त वायु-मण्डल की विस्मयकारक और साहसिक घटनावली के बीच मनोवैज्ञानिक और सांस्कृतिक चित्रण प्रसाद की कहानियों की विशेषता है। उनके प्रेम-कथानकों में भी मनोवैज्ञानिक और प्राकृतिक पार्श्वभूमियाँ रूढ़ करती हैं और प्रसंगानुरूप देश-प्रेम या कोई ऐसी ही सांस्कृतिक भावना या आदर्श जुड़ा रहता है। प्रसाद की कहानियों में वातावरण का चित्रण विशुद्ध कहानी के लिये कुछ अधिक हो

जाता है। उनमें वस्तु-अंकन की प्रवृत्ति अधिक है, जिसके कारण कहानियों की गति में किंचित् शिथिलता भी दिखाई पड़ती है। अतीत को सजीव करने की चिन्ता प्रसादजी को अधिक रहती है, कदाचित् इसीलिये सपूर्ण कहानी असाधारण काव्यत्व के साथ प्रस्तुत होती है। उनमें भाषा की पर्याप्त आलंकारिकता रहती है। प्रसादजी कहानियाँ सांस्कृतिक और भावनात्मक रचना की दृष्टि से अनुपम हैं। 'पुरस्कार', आकाशदीप, गुडा, ममता, 'सालवती' आदि उनकी कहानियों के उत्कृष्ट उदाहरण हैं।

प्रसाद के उपन्यास मध्यवर्गीय सामाजिक समस्याओं, व्यवहारों और परिस्थितियों को लेकर आरम्भ हुए थे। 'ककाल' उनका प्रथम उपन्यास, विचार-प्रधान है। उसमें प्रसादजी ने उच्च जातीयता और अभिजात्य की भावनाओं पर एक बड़ा प्रश्न-चिह्न लगाया है। हमारे आदर्शवादी चरित्र को भी वास्तविक परिस्थितियों में परख कर कच्चा सिद्ध किया है। 'ककाल' की अपेक्षा 'तितली' उनकी अधिक कलात्मक कृति है। इसमें प्रसादजी ने किसानों और मजदूरों के जीवन चित्र उपस्थित किए हैं। किसान बालिका 'तितली' उपन्यास की प्रमुख पात्र है। वह स्वल्प शिक्षित, किन्तु महान् अध्यवसायी लड़की है। उसके चित्रण द्वारा प्रसादजी ने ग्रामीण परिस्थिति में नया उत्साह भरने की चेष्टा की है। उन्होंने ग्रामीण नव-निर्माण सम्बन्धी अपने सुभाव भी रखे हैं, जो सहयोगिता और सहकारिता के आदर्शों पर आधारित हैं। प्रसाद का तीसरा उपन्यास 'इरावती' ऐतिहासिक आधार पर लिखा जा रहा था। उसका जितना अंश लिखा गया है, उतने से ही उसके एक श्रेष्ठ औपन्यासिक कृति होने का प्रमाण मिलता है; किन्तु प्रसादजी की असामयिक मृत्यु से उनकी यह कृति अधूरी रह गई।

प्रसाद की समस्त रचनाओं को देखने पर यह स्पष्ट हो जाता है कि वे एक प्रतिभा सम्पन्न साहित्यकार तो थे ही, बड़े मनस्वी और चिंतनशील लेखक भी थे। उन की रचनाएँ क्रमशः प्रौढ़ होती गई हैं, जो उनके व्यक्तित्व के विकास की परिचायक हैं। प्रसादजी ने अपने जीवन के अंतिम वर्षों में कुछ निबंध भी लिखे थे, जो उनके साहित्यिक और शास्त्रीय ज्ञान तथा अन्तर्दृष्टि का प्रमाण देते हैं। यदि वे साघातिक रोग द्वारा समय के पूर्व ही हमसे विच्छिन्न न कर लिये जाते, तो हिन्दी साहित्य और भारतीय जीवन उनकी अन्य उत्तमोत्तम कृतियों से भी विभूषित होता। उनकी अंतिम कृतियों को देखने से यह लक्षित होता है कि उनकी प्रतिभा लेश-मात्र भी कूठित नहीं हुई थी, वरन् उनका मानस-भंडार अनेक सुन्दर और मूल्यवान् रत्नों की भेंट भारती के चरणों में समर्पित करने की तैयारी कर रहा था।

## कवि प्रसाद के कुछ संस्मरण

कृष्णदेवप्रसाद गौड़

माचं का महीना, दस बजे दिन का समय, मेरे एक मित्र आये और बोले चलो प्रसादजी से तुम्हे मिला लाऊँ। अग्रेजी मे एम० ए० करके मैं अध्यापक बन चुका था और कई वर्षों तक लाला भगवानदीन के चरणों में बैठ कर क्लासिकल हिन्दी पढ़ता चला जा रहा था। नागरी-प्रचारिणी सभा में अकसर जाता। जहाँ शुक्लजी, रामचन्द्र वर्मा तथा जगन्मोहन वर्मा के भी दर्शन होते। वहाँ प्रसादजी की भी चर्चा होती। उनकी कविताओं के सम्बन्ध में वैसी बातें सुनने में आती जैसी आजकल नयी कविता के सम्बन्ध में सुनने में आती है। इन लोगों के ससर्ग से यही धारणा थी कि कविता का अर्थ ब्रजभाषा है। कुछ विशेष उत्साह न था मगर मित्र ने आग्रह किया चलो तो। चला। मेरे मकान के नजदीक ही वह रहते थे। जिस समय मैं पहुँचा वह एक खटोले पर लेटे थे। एक नौकर तेल की मालिश कर रहा था। मेरे मित्र ने— जो अब इस ससार में नहीं हैं और उस समय कुछ नाटक कुछ कविता लिखने का अभ्यास किया करते थे— मेरा परिचय कराया। उन्होंने एक बार मेरी ओर देखा और नौकर से कहा— सन्तू पान ले आओ। यह बात बीस की हो या सन् उन्नीससौ इक्कीस की। एक सुंदर जवान आदमी का नकशा मेरे सामने उपस्थित था। गौर वर्ण, बड़ी आँखें, चौड़ा ललाट, दाढ़ी मूँछ साफ, यह सभी बातें किसी को आकृष्ट करने के लिये पर्याप्त थी। कुछ साहित्य की चर्चा भी चली किन्तु इस समय स्मरण नहीं है वह किस प्रकार की थी। अवश्य ही किसी महत्व-पूर्ण विषय पर नहीं थी। एक अपनी पुस्तक उन्होंने मुझे दी। उनका व्यक्तित्व आकर्षक था।

दूसरी बार मैं कुछ दिनों के बाद अकेले गया। संध्या का समय था। और वह चौक जाने की तैयारी में थे। सुन्दर कुर्ती, बढिया साफ धोती, सिर पर गोल टोपी जो किसी अच्छे उजले कपड़े की थी लगाये, और हाथ में मोटा डण्डा लिये वह चले। पूछा चौक चलियेगा? मैं तो उनसे मिलने ही गया था, बोला चलिये। गौदौलिया होते हुए चौक होते हुए अपनी दूकान पर वह आये। उनकी दूकान नरियल बाजार में बहुत पुरानी थी वह अब भी है। सुंघनी साहु की दूकान के नाम से वह मशहूर है। दूकान छोटी है। उसी के सामने दूसरी पटरी पर उन्होंने बैठने तथा मित्रों के स्वागत के लिये एक अलग दूकान किराये पर ले रखी थी। मैं भी उनके साथ वही जाकर बैठ गया। थोड़ी देर के बाद लाला भगवानदीन तथा

रामचन्द्र वर्मा भी वही आ गये। फिर और भी लोग आये। वहाँ दो ही बातें हो रही थी। हँसी-दिल्लीगी और साथ-साथ पान का दौर। घण्टे दो घण्टे साहित्यिक महा-रथियों का जमावड़ा और कहकहेबाजी से सारा वातावरण जगमगा जाता था। बारीक से बारीक और साफ से साफ मजाक होता था और फिर धीरे धीरे लोग चले जाते थे। प्रसादजी दूकान से रकम सहेजते थे और घर जाते थे। मजाक में प्रसादजी बहुत हाजिर-जवाब थे। कभी ऐसा उत्तर देते थे कि लोग मुह की खा जाते थे। यह क्रम प्रायः नित्य का होता था। केवल अंतिम दो तीन साल जब वह बीमार रहने लगे और अनेक साथी मर-मरा गये यह बैठकी समाप्त हो गयी।

जवानी में प्रसादजी बहुत हृष्ट-पुष्ट थे। कुश्ती का भी शौक था। शुरू जवानी में वह भाग का सेवन किया करते थे। बाद में छोड़ दिया था। मदिरा का सेवन जब से मैं उन्हें जानता हूँ कभी नहीं किया। सदा शाकाहारी रहे। पहले भी जहाँ तक मुझे ज्ञान है मास या मदिरा का सेवन उन्होंने नहीं किया। खिलाने के बहुत शौकीन थे। स्वयं बढिया भोजन बनाते जानते थे और अपनी देख-रेख में बहुत अच्छी चीजे बनवाते थे। उन दिनों काशी में साधारणतः जो साहित्यकार आते थे उन्हीं के यहाँ ठहरते थे और उनका आतिथ्य विख्यात था।

मृत्यु के सात-आठ साल पहले से उन्होंने सवेरे टहलना आरम्भ कर दिया था। हम लोगों के मकान के निकट बेनिया बाग है। उसी के नजदीक उन दिनों प्रेमचन्द ने भी मकान किराये पर ले रखा था। सवेरे वह, प्रेमचन्द, महावीरप्रसाद गहमरी जो जासूसी उपन्यास लेखक गोपालराय गहमरी के छोटे भाई थे और 'आज' के संपादकीय विभाग में काम करते थे तथा इन पक्तियों के लेखक नित्य टहलने वहाँ जाते थे। लगभग एक घण्टा हम लोग वहाँ टहलते थे। वहाँ से वह मेरे मकान होते हुए डाक्टर एच० सिंह के यहाँ दस पाँच मिनट बैठ जाते थे। यह होमियो-पैथिक डाक्टर हैं और बहुधा इन्हीं की चिकित्सा वह किया करते थे। अंतिम अवस्था में भी इन्हीं की चिकित्सा होती रही। वहाँ भी हँसी मजाक होता था तब वह घर लौटते थे। बेनिया बाग में टहलने के समय बहुत राजनीतिक, साहित्यिक, सामाजिक विवाद होते थे और साथ-साथ विनोद भी होता रहता था। कविता और कहानी तो वह लिखा ही करते थे परन्तु कवि-सम्मेलनों में जाते न थे। सैकड़ों बार लोगों ने आग्रह किया पर वह कभी न गये। घर पर वह मित्रों को अवश्य सुनाया करते थे। उसमें भिन्न न थी। आँसू के छन्द बड़ी मस्ती से सुनाया करते थे। और भी रचनाओं को एक अपने निजी लहजे से सुनाते थे। रात को वह प्रायः लिखा करते थे और फिर उसे दूसरी कापी में उतार लेते थे। जब प्रेस में भेजना होता था तब किसी से कापी करा लिया करते थे। समय-समय पर सारी कामायनी ज्यो-ज्यो उन्होंने लिखी थी मुझे सुनायी थी। जब नागरी-प्रचारिणी सभा का हिन्दी का बड़ा कोश

समाप्त हो गया तब एक साहित्यिक आयोजन हुआ था जो कोशोत्सव स्मारक समारोह के नाम से विख्यात है। उस अवसर पर कवि-सम्मेलन भी हुआ था। उसमें बहुत आग्रह करने पर उन्होंने कामायनी का लज्जा वाला सर्ग सुनाया था। उस समय तक कामायनी अधिकाश प्रकाश में नहीं आई थी। उसका कुछ अंश माधुरी में छपा था। जब यह पढ़ कर मञ्च पर से उठे लोगो ने प्रशंसा के पुत्र बांध दिये। भूरि-भूरि सराहना लोगो ने की। उसके बाद डी० एस० वी० कालेज में मैंने कवि-सम्मेलन किया और जबरदस्ती इन्हे पकड़ ले गया। वहाँ पर उन्होंने आँसू के कुछ छन्द तथा 'ले चल मुझे भुलावा देकर' वाली कविता सुनाई थी। यही दो अवसर मुझे याद है जब पब्लिक में उन्होंने कविता पढ़ी थी। सन् १९३७ में लखनऊ में एक प्रदर्शनी हुई थी। उसी समय हिन्दुस्तानी एकाडमी का अधिवेशन भी हुआ था और एक कवि सम्मेलन का आयोजन भी हुआ था। हम लोगो के बहुत आग्रह पर प्रसादजी लखनऊ आये। वह ठाकुर त्रिभुवननाथसिंह सरोज, बिसवा वालो के मकान पर मौलवीगज में ठहरे थे। कवि-सम्मेलन के सयोजक बाबू दुलारेलाल थे। उन्होंने एक औपचारिक निमन्त्रण उनके पास भिजवा दिया। यद्यपि वह यो भी कविता पढ़ने वहाँ न जाते। वह कवि-सम्मेलन में नहीं गये। कान्यकुब्ज कालेज के अधिकारी बहुत आग्रह से उन्हें ले गये। और महान् साहित्यकार वहाँ बुलाये गये थे। वहाँ उन्होंने कुछ रचनाएँ पढ़ी। यह उनका अतिन कविता पाठ था। उसी के बाद वह जब काशी लौटे उनका स्वास्थ्य गिरने लगा और डाक्टरों ने बताया कि उन्हें राज्यक्षमा हो गया है।

जैसा उनकी रचनाओं से निकलता है, प्रसाद पक्के नियतिवादी थे। वह जान गये थे कि मैं अब अच्छा न हो सकूँगा। जाधवपुर सेनेटोरियम में बहुत उनसे आग्रह करके स्थान सुरक्षित कराया। जाने की तिथि ठीक हो गई। सामान बँध गया। ठीक समय पर जाने से उन्होंने इनकार कर दिया। लोग लाख कहते मनाते रह गये। वह टस से मस न हुये। तब हम लोगो ने कहा— अच्छा दूर नहीं तो नजदीक ही कहीं जाइये। उन दिनों निकट ही सारनाथ में एक राज्यक्षमाश्रम था। वहाँ ठीक किया गया। सब तैयारी हुई। मोटर दरवाजे पर आकर खड़ी हो गई। सामान लद गया। उन्होंने भी कपड़े पहने। पर चारपाई से उठते-उठते क्या उनके मन में आया वह नहीं गये। सब लोग चले गये। एकात पाकर मैंने उनसे पूछा यह क्या बात है। यह आप अपने ऊपर ही नहीं हम लोगो पर भी अत्याचार कर रहे हैं। उन्होंने उत्तर दिया गौड़जी मैं अच्छा नहीं हूँगा। आप लोग व्यर्थ प्रयत्न कर रहे हैं। फिर उन्होंने कुछ निजी बातें कही। पता नहीं मुझे आश्वासन देने के लिये अथवा उनमें कुछ तथ्य था। मैं चुप हो गया। कुछ लोगो का खयाल था कि आर्थिक कठिनाई के कारण वह नहीं कही जाना चाहते। ऐसा नहीं था। एक बार महाराजकुमार ने जो उनके मित्रों में थे एक पत्र उन्हें लिखा कि अर्थ की पूरी व्यवस्था मैं कर दूँगा। प्रसादजी ने

धन्यवाद का पत्र उन्हें लिखवा कर भेज दिया कि इसकी आवश्यकता नहीं है। वह नीचे अपने कमरे में पड़े हुये थे। मैं प्रायः नित्य ही उन दिनों वहाँ जाता था। सवेरे का समय था। नवीनजी आये थे। उन्होंने देखा। सुदरता की तस्वीर, हृष्ट-पुष्ट शरीर सुखकर ठठरी हो गया था। चेहरा फीका सफेद हो गया था। उनके कमरे से बाहर निकल कर, नवीनजी जो बहुत ही भावुक आदमी है, फफक फफक कर रोने लगे। यह प्रसाद का हाल हो गया था।

मृत्यु के दो दिन पहले मैं सवेरे उनके कमरे में ज्यों ही गया वह मुसकरा दिये। डाक्टर जिनकी दवा हो रही थी, वहाँ मौजूद थे। तकिये के सहारे प्रसादजी बठे थे। रात भर नीद नहीं आई थी। सास लेने में कष्ट हो रहा था। बैठ कर सास लेने में कुछ आराम था। बहुत धीमे स्वर में उसी मुसकान के साथ बोले—क्या हाल है? मेरे मुह से बोली न निकली। बहुत परिश्रम से मैं अपने आँसू रोक सका। बाहर चला आया। वह मैंने उनकी अंतिम मुसकान देखी। दूसरे दिन रात को तीन बजे वही डाक्टर साहब मेरे घर आये। उन्होंने पुकारा। दरवाजा खोलते उन्होंने कहा—प्रसादजी नहीं रहे।

प्रसाद के साहित्य का मूल्यांकन रोज होता रहेगा, परंतु उनके जीवन का, उन के व्यक्तित्व का मूल्यांकन करनेवाले अब तीन-चार ही इने-गिने लोग रह गये हैं। जिनके हृदय में उनके सुख-दुख की कहानी, उनके रसमय जीवन की तस्वीरें, उनकी उदारता, उनकी विशालता, उनकी क्षमाशीलता, उनकी चतुरता, उनकी मनुष्यों के परखने की क्षमता पड़ी हुई। और वह भी उनके साथ चली जायगी। उनके जीवन में भी उन्हें अनेक लोगो ने गलत समझा। पर अब तो सब कहानी रह गई।



**काव्य**

## प्रसादजी की काव्य धारा

इलाचन्द्र जोशी

हिन्दी काव्यरस की जो रुद्ध धारा एक सकीर्ण आवर्त के भीतर आवद्ध होकर उसके चारो ओर घूर्णित होती रहती थी और उस घोर अन्धकूप के बाहर निकलने का कोई पथ न पाकर अपनी दुर्गन्ध से अपने आप माराक्रान्त हो रही थी, प्रसादजी ने अपनी प्रबल प्रतिभा के प्रताप से उसका अवरोध विदीर्ण कर दिया। उसके मुक्त स्रोत की शत शत धाराओं में उच्छ्वसित होकर एक विशाल भरने की तरह अप्रतिहत प्रवेग से वह निकलने का मार्ग सुगम कर दिया। जिस प्रतिभा ने युग-युग व्यापी जडता से तमसाच्छन्न हमारे साहित्य जगत के आकाश में नवीन प्रकाश तथा उन्मुक्तोल्लास का संचार किया, वह कैसी असाधारण रही होगी, इसका अनुमान भावुकजन भली भाँति कर सकते हैं।

बचपन में कविता कुसुममाला में सग्रहीत कविताओं में निम्न कोटि की पंक्तियाँ पढ़ने को मिली थी—

ब्रह्मन् तजें पुस्तक प्रेम आप  
देता तुम्हें हूँ यह राज्य सारा  
मुझसे कहें यदि चक्रवर्ती  
ऐसा न राजन कहिये कहूँ मैं

\* \* \*

अहा ग्राम्य जीवन भी क्या है  
क्यों न इसे सबका मन चाहे

\* \* \*

क्यों पाप पुण्य फन्दा जग बीच छाया ?

इस श्रेणी की कविताओं के विचित्र कुसुमों का अघ्राण करते-करते जब सिर दर्द होने लगा तो एक दिन 'इन्दु' की एक फाइल कहाँ से मिल गई, उसके पृष्ठों को उलटते हुए अकस्मात् एक कविता की निम्न पंक्तियों पर आँखें गड़ गयी—

आकाश श्री-सम्पन्न था नव नीरदों से था घिरा

सध्या मनोहर खेलती थी नील पट तम का गिरा

यह चञ्चला चपला दिखाती थी कभी अपनी कला

ज्यों वीर बारिद की प्रभामय रत्नवाली मेखला

हर ओर हरियाली, विटप-डाली कुसुम से पूर्ण है

## युगमनु-प्रसाद

मकरंदमय, ज्यों कामिनी के नेत्र मद से पूर्ण है

इन पक्तियों के आविष्कार से ऐसा अनुभव होने लगा, जैसे तत्कालीन हिन्दी कविता के निश्चल जगहल पाषाण का जलडता को भेद कर गद्गद प्रवेग से निर्भर स्रोत फूट निकला है और उसका अविरत प्रवाह हृदय के प्रान्त-प्रान्त को अपनी स्निग्ध सरसता से अभिसिञ्चित कर रहा है।

यह कविता पीछे प्रसादजी की अन्यान्य कविताओं के साथ 'कानन कुसुम' नामक संग्रह में सकलित हो गई थी। 'कानन कुसुम' की कविताओं में छायावाद के आगमन की सूचना उसी प्रकार स्पष्ट दिखाई देती है जिस प्रकार प्रयाग के सङ्गम में गङ्गाजल जेयमुना की नीली भाई स्पष्ट झलक उठती है। इस संग्रह की एक और कविता प्रथम प्रभात की कुछ पक्तियाँ हम उद्धृत करते हैं, जिनसे हमारा वक्तव्य और भी स्पष्ट हो जायगा।

मनोवृत्तिया खग-कुल सी थीं सो रही,  
अन्तःकरण नवीन मनोहर नीड में  
नील गगन-सा शान्त हृदय भी हो रहा,  
बाह्य आन्तरिक प्रकृति सभी सोती रही।  
स्पन्दन-हीन नवीन मुकुल-मन तुष्ट था,  
अपने ही प्रच्छन्न विमल मकरंद से  
ग्रहा ! अचानक किस मलयानिल ने तभी  
( फूलों के सौरभ से पूरा लदा हुआ )  
आते ही कर-स्पर्श गुदगुदाया हमें  
खुली आँख, आनन्द दृश्य दिखला दिया  
मनोवेग मधुर-सा फिर तो गूँज के,  
मधुर-मधुर स्वर्गीय गान गाने लगा।  
वर्षा होने लगी कुसुम मकरंद की,  
प्राण पपीहा बोल उठा आनन्द में  
कँसो छवि ने बाल-अरुण-सी प्रकट हो,  
शून्य हृदय को नवल रागरंजित किया।

हिन्दी काव्य भावनाहीन तुकबंदी के कठोर कारागार में पड़ा पड़ा कराह रहा था। प्रसादजी ने उसकी शृङ्खलाओं को तोड़ कर उसे अपने मन के भव्य प्रासाद में सलग्न रम्य-हृदयोपया में लाकर मुक्त वातावरण में विचरने को छोड़ दिया, जहाँ वह चिदानन्दमय रस के मानस में डूबता उतराता हुआ मधुर मोहमाया का अनुभव करने लगा। ऊपर उद्धृत की गई कविता 'प्रथम प्रभात' प्रायः ३० वर्ष पहले लिखी गई थी। अर्थात् वह उस युग में लिखी गई थी जब हिन्दी की तुकबंदी का युग एक

और पराकाष्ठा तक पञ्च चुका था, और दूसरी ओर उसके नीचे से मिट्टी खिसकने लगी थी। तुकबंदी की उन मुट्ठ नीव को ढहाने में प्रसादजी का प्रमुख हाथ रहा है।

कानन कुसुम में छायावादी कविता का जो श्रोत निकला था, वह आगे बढ़ कर निर्भर के राशि-राशि जल प्रपात की तरह भरना ~~की~~ रूप में बहने लगा। भरना नामक कविता-संग्रह में विशुद्ध छायावाद का रस हिन्दी साहित्य में प्रथम बार परिपूर्ण रूप से छलकता हुआ दिखाई दिया। भरने पर यदि तुकबंदी युग का कोई कवि कविता करने बैठता तो सम्भवतः इस तरह की पक्तियाँ लिखता—

भरने तेरा कल कल नाद,  
मन को पहुँचाता अल्लाह।  
तेरा स्वच्छ सुशीतल नीर,  
मन को करता हर्ष अधीर।  
शैल के पुत्र महान,  
मुनिगण तुझमें करते स्नान।  
कहाँ तुम्हारा तीर्थ स्थान ?  
किस सरिता का तुमको ध्यान ?  
धन्य धन्य हो तुम निर्भर,  
बहते हो नित भर भर भर।

पर प्रसादजी ने उसी युग में भरने पर जो कविता लिखी वह इस प्रकार है।

मधुर है स्रोत मधुर है लहरी।  
न है उत्पात, छटा है छहरी ॥  
मनोहर भरना,

कठिन गिरि कहीं विदारित करना।  
बात कुछ छिपी हुई है गहरी।  
मधुर है स्रोत मधुर है लहरी।

२

कल्पनातीत काल की घटना।  
हृदय को लगी अचानक रटना ॥  
देखकर भरना,

प्रथम वर्षा से इसका भरना।  
स्मरण हो रहा शैल का कटना।  
कल्पनातीत काल की घटना ॥

३

कर गई प्लावित तन मन सारा।

एक दिन तब अयाङ्ग की धारा ॥

हृदय से भरना—

बह चला, जैसे दृगजल ढरना ।

प्रणय वन्या ने किया पसारा ।

कर गई प्लावित तन मन सारा ॥

प्रसादजी का यह भरना हृदय के अतस्तल की गिरिगुहाओं को विदीर्ण करता हुआ प्रेम रस के प्लावन विह्वल हो कर बह रहा है। यह पार्थिव जगत का वह भरना नहीं है “जिसमें मुनिगण करते स्नान” व्यक्ति की अन्त, प्रकृति के भावों के दोलन और उद्वेलन का प्रदर्शन हम हिन्दी कविता में पहले-पहल प्रसादजी की कविता में ही पाते हैं। वस्तु जगत के भरने को अन्तर्जगत के प्रेमोद्वेलन का रूपक बना कर उसके कल-कल क्रन्दन की भावतरंगों के उच्छल उद्वेग में परिणत कर देने का अर्थ है, पाठ्य पुस्तकों की जड़ तुकबंदी को चेतनोत्सारिणी का रूप दे देना। छायावादी कविता ने अपने युग में जो विजय का डका बजाया था उसका मूल कारण इसी बात पर निहित है। प्रसादजी की प्रतिभा का विशेषत्व भी इसी बात पर है।

प्रसादजी के इस “भरने” से रवीन्द्रनाथ के ‘निर्भर’ की तुलना की जा सकती है। रवीन्द्रनाथ का मन रूपी निर्भर अपने अन्तर की अन्वगुहा के कारागार में आवद्ध रहने के बाद जब आकस्मात् एक दिन प्रबल वेग से उमड़ता हुआ मुक्त आलोक में प्रवाहित हो पड़ा तो उसने वग काव्य-क्षेत्र से एक मूलतः नयी धारा का आनयन कर दिया। रवीन्द्रनाथ का वह “निर्भर” अपने विजयोत्साह को इस प्रकार के स्वच्छन्द छन्द की गति में व्यक्त करता है।

‘आजि ए प्रभाते रविर कर  
केमने पशिलो प्राणेर पर,  
केमने पशिलो गुहार अन्सारे  
प्रभात पाखीर गान  
जागिया उठेछे प्राण

ओरे उथलि उठेछे बारि,  
ओरे प्राणेर बासना प्राणेर आवेग  
रुधिया राखिते नारि ।

थर थर करि कापिछे भूषर  
शिला राशि राशि पड़िछे लसे,  
फूलिया फूलिया फेनिल सलिल  
गरज उठिछे दाहण रोषे ।  
भागरे हृदय भांगरे बांझन,

साधि रे आजि के प्राणेर साधन,  
 लहरीर परे लहरी तुलिया  
 आघातेर परे आत कर ।  
 मातिया जखन उठेछे पराण  
 किसेर आधार किसेर पाषाण  
 उथलि जखन उठेछे वासना  
 जगते तखन किसेर डर  
 आभि ढालिबो करुणा धारा,  
 आभि भाबो पाषाण कारा ।  
 जगत प्लाविया बड़ाबो गाहिया  
 आकुल पागल पारा ।  
 रबिर किरणे हासि छड़ाइया  
 दिबोरे पराण ढालि,  
 हेसे खल खल गये कल कल  
 ताले ताले दिबो तालि ।

अर्थात् आज के इस प्रभात में रवि की किरणों में हृदय में कैसे प्रवेश कर गई। मेरे भीतर की अंधेरी गुफा में प्रभात पक्षी की तान कैसे आ पहुँची। आज मेरे प्राण जाग उठे हैं। अरे, मेरे हृदय में जल-राशि उमड़ उठी है। अब मैं अपने हृदय के वासना और प्राणों के आवेग को रोक नहीं पाता।

भूधर थर-थर करके काप रहे हैं, राशि राशि शिलाखंड खिसकते जा रहे हैं। फेनिल जल फूल-फूल कर दारुण रोष से गरज उठता है।

“हृदय आज बधन को छिन्न करके अपनी अभिलाषा पूरी करले। लहर पर लहर उठाकर आघात पर आघात करता चला जा। जब प्राण मतवाले हो उठे हैं तब कहाँ का अधकार और कैसा पाषाण। जब वासना उथल उठी है तब ससार में अब किसका डर है। मैं करुणा धारा बहाऊँगा। मैं पाषाण कारा को तोड़ डालूँगा। मैं समस्त जगत को प्लावित करता हुआ आकुल होकर पागलो की तरह गाता चला जाऊँगा सूर्य की किरणों में अपना हास्य बिखेर कर अपने प्राणों का रस ढाल दूँगा। खिल खिल कर हँसूँगा। कल-कल शब्द से गाऊँगा और ताल-ताल पर ताली बजाऊँगा।”

रवीन्द्रनाथ के इस निर्भर में और प्रसादजी के भरने में यह साम्य है कि दोनों भाव प्रधान हैं। दोनों मानस निर्भर हैं न कि किसी वास्तविक गिरि प्रान्त से सम्बन्ध रखने वाले पार्थिव निर्भर। दोनों ने अपने युगों में अपने अपने साहित्य क्षेत्रों में क्रान्ति की लहर का सूत्रपात किया है। अन्तर केवल यह है कि रवीन्द्रनाथ के

निर्भर की धारा अधिक प्रखर तथा वेगशील है और प्रसादजी का भरना करण तथा क्लान्त गति से बह चला है। मानव मन को भरने के रूपक से बाँध कर दोनों की गतिशीलता तथा उत्ताल तरङ्गाभिधात की समता का प्रदर्शन मनोहर छन्द संगीत तथा ध्वन्यात्मक शब्द प्रवाह द्वारा करना किमी आचार्य का ही काम है। प्रसादजी इस कला के विशेषज्ञ थे।

तथापि भरना मे हम प्रसादजी को उनके वास्तविक रूप मे नहीं पाते। इस सग्रह की अधिकांश कविताओं मे रवीन्द्रनाथ की रहस्यवादी-कविताओं का अनुकरण पाया जाता है और वह भी कुछ विशेष सुंदर रूप से नहीं। उदाहरण के लिये.

स्वप्न लोक मे आज जागरण के समय  
प्रत्याशा की उत्कण्ठा मे पूर्ण था  
हृदय हमारा, फूल रहा था कुसुम सा।  
देर तुम्हारे आने मे थी, इसलिये  
कलियों की माला विरचित की थी कि, हाँ  
जब तक तुम आओगे ये खिल जाँयगी।  
ये सब खिलने लगी, न हमको ज्ञात था।  
आँख खोल देखा तो चन्द्रालोक से  
रञ्जित कोमल बादल नभ मे छा गये,  
जिस पर पवन सहारे तुम हो आरहे।  
हाय कलौ थी एक हृदय के पास ही  
माला मे, वह गडने लगी, न खिल सकी।

इस प्रकार की पक्तियों को पढ़ने से यह बात स्पष्ट हो जाती है कि कवि रहस्यवादी बनने के प्रथम प्रयास मे कष्ट कल्पित भावों के जाल मे बुरी तरह उलझ गया है और आंतरिक अनुभूति से वह कोसों दूर है। फिर भी अनुकरण का यह प्रयास इस दृष्टि से काफी महत्त्वपूर्ण है कि उसने हिन्दी कविता की गति को मूलतः नये प्रवाह-पथ की ओर उन्मुक्त किया है।

जिन कविताओं पर रवीन्द्रनाथ की छाया नहीं पड़ी है। वे अपने सहज सौरभ के विकास से स्वयं आमोदित हैं। उदाहरण के लिए

शून्य हृदय मे प्रेम-जलद-माला  
कब फिर घिर आवेगी ?  
वर्षा इन आँखों से होगी,  
कब हरियाली छावेगी ?  
रिक्त हो रही मधु से,  
सौरभ सूख रहा है आतप से;

सुमन कली खिल कर कब  
अपनी पलड़ियाँ बिखरावेगी ?  
लम्बी विश्व कथा में  
सुख निद्रा समान इन आँखों में—  
सरस मधुर छवि शात तुम्हारी  
कब आकर बस जावेगी ?

इन पक्तियों में कृत्रिम काव्य कल्पना की क्रीडा नहीं, बल्कि अंतर के सच्चे भावों का मर्मोद्गार व्यक्त होता है।

भरना की फेन तरंगित धारा को हम आगे जाकर आँसू की पावस सरिता के श्रम में गद्गद होकर उमड़ते हुए पाते हैं। आँसू की गीतिमय वेदना में प्रसादजी के हृदय की विह्वल भावुकता उच्छल क्रन्दन के साथ अभिनय श्रम में व्यक्त हुई है। निर्भर जब उर्तुंग गिरि शृङ्ग से नीचे घाटी पर उतरता है, तो वह जिस मथर, तथापि अधीर कललोल से बहने लगता है। वह आँसू के प्रारम्भिक पदों में ही व्यक्त होता है। इन प्रसिद्ध और बहु उद्धृत पक्तियों को उद्धृत करने का लोभ मैं नहीं सभाल पाता हूँ।

इस करुणा कलित हृदय में  
अब विकल रागिनी बजती  
क्यों हाहाकार स्वरों में  
वेदना असीम गरजती ?  
मानस-सागर के तट पर  
क्यों लोल लहर की घातें  
कल-कल ध्वनि से है कहती  
कुछ विस्मृत, बीती बातें ?  
आती है शून्य क्षितिज से  
क्यों लौट प्रतिध्वनि मेरी  
टकराती बिलखाती - सी  
पगली - सी देती फेरी ?  
क्यों व्यथित व्योम-गङ्गा-सी  
छिटका कर दोनों छोरों  
चेतना - तरङ्गिनी मेरी  
लेती है मृदुल हिलोरे ?

प्रसादजी की इन पक्तियों ने हिन्दी जगत् को प्रथम बार उस वेदनावृद्ध का मादकता से विभोर किया। जिससे बाद में सारा छायावादी युग मत्वाला हो उठा



था। वेदना की भयकर बाढ मे सारे युग को परिप्लावित कर देने की जैसी क्षमता प्रसादजी के इन आँसुओ मे रही है वह हमारे साहित्य के इतिहास मे वास्तव मे अतुलनीय है।

आँसू मे प्रसादजी ने अपनी विकल वेदना मे अभिसिचित प्रेम की विस्मृत बातों को पुन स्मृति मे लाते हुए जो करुणाकलित गान गाया है, पूर्व पदो मे उन की उच्छ्वसित फेनिलता अत्यन्त मार्मिकता से छलक उठी है। अपने चित्त गगन के नीलम नभ असीम प्याले को अपने अव्यक्त प्रिय पात्र के प्रति उमड़े हुए स्नेह रस से लबालब भरने के बाद जब कवि सहसा अपने उस चिर पूरित प्याले को एक दिन रिक्त पाता है, तो उस रिक्तता जनित सूनेपन की वेदना से उसकी सारी आत्मा ओत-प्रोत हो जाती है आँसू के कण-कण से वेदना बरबस दुलक-दुलक पड़ती है।

आँसू का अरण्य रोदन केवल इसलिए नहीं है कि प्रेम-रस से भरी जीवन की प्याली खाली हो गई है। सबसे अधिक दुःख कवि को इस बात का है कि काल का क्रूर चक्र मानव सागर के तट पर अभिनय तथा अलौकिक रस रंग मे निमग्न प्राणों को अछल समुद्र मे बहाकर अनंत शून्य मे छोड़ कर चला गया।

नाविक ! इस सुने तट पर  
किन लहरों में खे लाया  
इस बीहड़ बेला मे क्या  
अब तक था कोई आया ?  
उस पार कहाँ फिर जाऊँ  
तम के मलिन अञ्जल में  
जीवन का लोभ नहीं, वह  
वेदना छद्म मय छल मे।  
प्रत्यावर्तन के पथ में  
पद-चिह्न न शेष रहा है  
झूबा है हृदय मरुस्थल  
आँसू नव उमड़ रहा है।  
अवकाश शून्य फंला है  
है शक्ति न और सहारा  
अपदार्थ तिरुंगा मैं क्या  
हो भी कुछ कूल किनारा।

प्रज्ञात, असीम सागर की विधुब्ध लोल लहरियों के उस्ताल तरंगाभिघात मे मनोनीका मे टकरा जाने पर जो उदास हाहाकार प्रसादजी के आँसू भरे पदो मे व्यक्त है, उसकी पुराध्वनि हम फ्रेच कवि लामार्तीन की ले लाक सरेवर शीर्ष कविता

मे पाते है | लामार्तीन चिर-विरह की भावना से विकल होकर लिखता है ।  
 हाय सौया ईष्यापरायण है ! हे अनत ! हे काल के गुण तामसिक गह्वर !  
 तुम हमारे आनन्द के जिन क्षणों को निगल जाते हो उन्हें लेकर तुम क्या करते हो ?  
 कहो, क्या तुम मेरी उन पवित्र पुलकानुभूतियों को नहीं फेंकोगे जिन्हे तुम चुरा ले  
 गए हो ? हे सरोवर ! हे स्तब्ध पाषाण ! गह्वर अरण्य ! हे भुवनमोहिनी , माया-  
 वनी प्रकृति देवी के अचुरो ! कम से कम आज रात के लिए मेरे विगत आनन्द के  
 दिनों की मधुर स्मृति को तो जागरित रहने दो ! हाय वह मञ्जुल पवन, जो मद-मद  
 प्रवाहित हो रहा है , यह नरकुल, जो आगे भर रहा है, यह भीनी-भीनी स्निग्ध सुगंध,  
 जो सारे वातावरण को आमोदित किये हुए है, जो कुछ भी मैं देख रहा हूँ, सुन रहा  
 हूँ, निश्वास द्वारा ग्रहण कर रहा हूँ, सब यही कहते हुए जान पड़ते है वे लोग  
 प्यार कर चुके !

प्यार कर चुके, अब वह प्यार नहीं लौटेगा, और न विरही प्रेमिका ही अब  
 प्रत्यावर्तन के पथ से होकर अपने अतीत के नीड में वापस जा सकेगा क्योंकि अब  
 पद चिह्न न शेष रहा है और ..

निर्मोह काल के काले  
 पट पर कुछ अस्फुट लेखा  
 सब लिखी पड़ी रह जाती  
 सुख-दुख मय जीवन रेखा ।  
 दुख-सुख में उठता गिरता  
 संसार तिरोहित होगा  
 मुड़ कर न कभी देखेगा  
 किसका हित अनहित होगा ।

इस अनत विश्व की चिर ससरणीशील लीला, निर्मम काल के काले पट पर  
 सुख दुःखमय जीवन की चिह्नरेखा स्मृति रूप में भले ही छोड़ जाय, पर जिस वास्त-  
 विकता को वह काल की <sup>अति</sup> प्रतीति के साथ ढो ले जाती है वह फिर कभी नहीं लौटती ।  
 आँसू का दर्शन-इसी निष्कर्ष पर पहुँचता है ।

विस्मृति की निद्रा में उसका स्वप्न लौट कर आ जाता है, पर वह स्वयं  
 सजीव और संप्राण श्रम में नहीं आ सकती । प्रसादजी के आँसू में चिदानन्दमय  
 मिलन के खोने की वेदना के साथ-साथ स्वप्न की सात्वना भी पाई जाती है पर  
 लामार्तीन की तरह उस सात्वना से कवि को स्वयं तोष नहीं होता । कारण यह  
 है कि वास्तविकता वास्तविकता ही है; और स्वप्न स्वप्न ।

प्रसादजी के आँसू से लामार्तीन की सरोवर शीर्षक कविता का मैं जितना  
 ज्ञान करता हूँ, उन दोनों में भावों का आश्चर्यजनक साम्य पाकर उतना ही

चकित होता हूँ। प्रसादजी ने निश्चय ही लामार्तीन की कविता नहीं पढ़ी थी, दोनों अपने-अपने जीवन के निजी अनुभवों से एक ही अनुभूति पर पहुँचे थे।

आँसू के बाद प्रसादजी की लहर हमारे सामने आती है। यह लहर उनके अतल मानस की गहराई से उठी है। मानस की यह गहराई कैसी है

ओ री मानस की गहराई !

तू सुप्त, शान्त, कितनी शीतल—

निर्वात मेघ ज्यों पूरित जल—

नव मुकुर नीलमणि फलक अमल,

ओ पारदर्शिका ! चिर चञ्चल—

यह विद्व बना है परछाई ।

तेरा विषाद द्रव तरल-तरल

मूर्छित न रहे ज्यों पिये गरल

सुख-लहर उठा री सरल सरल

लघु लघु सुन्दर सुन्दर अविरल,

—तू हँस जीवन को सुघराई !

इस लघु सुन्दर, अविरल, सरल लहर की धारा तरल विषाद द्रव के मधुर सम्मिश्रण के साथ लहर की कविताओं में उमड़ चली है। प्रारम्भिक कविता में इस लहर का चित्रण कितने विशद रूप से किया गया है।

उठ उठ री लघु लघु लोल लहर !

करुणा की नव अँगराई-सी,

मलयानिल की परछाई-सी

इस सूखे तट पर छिटक छहर !

शीतल कोमल चिर कम्पन सी,

दुर्ललित हठीले बचपन-सी,

तू लौट कहाँ जाती है री—

यह खेल खेल ले ठहर ठहर !

उठ-उठ गिर-गिर फिर-फिर आती,

नर्तित पद-चिह्न बना जाती,

सिकता की रेखायें उभार—

भर जाती अपनी तरल-सिहर !

तू भूल न री, पङ्कज बन में,

जीवन के इस सूनेपन में,

ओ प्यार पुलक से भरी दुलक !

आ चूम पुलिन के बिरस अघर !

यह लहर दूसरे ही ढग की है। इसकी अठखेलियो मे वह इठलाने का भाव, वह नृत्योल्लास, वह बकिम तरङ्गिमा, वह चपल भङ्गिमा, वह मरोर, सौ-सौ छन्दो मे स्वच्छन्द थिरकने की वह कला नहीं पाई जाती, जो हम पत जी के 'पल्लव' वाले बीच विलास मे पाते है। प्रसादजी की इस लहर मे पाया जाता है जीवन के दीर्घ अनुभव के श्रम से श्रान्त पथिक के सूने विश्राम तट पर करुणा की नव अँगड़ाई के साथ लघु-लघु लोल गति से छहरने का भाव। पतजी के बीच विलास मे नव-यौवनोन्माद है, और इसमे है श्लथ करुणा का अलसअवेदन। इसकी अपनी एक निजी और निराली विशेषता है। 'लहर' की सब कविताओ मे आसन्न जीवन सध्या का करुण विषाद किसी रहस्मयी गुरु गम्भीर छाया से आवृत है। 'लहर' युग के प्रसादजी को हम जीवन और मृत्यु के उस सगम स्थल पर पहुँचा हुआ पाते है, जहाँ कवि विपुल श्यामल पृथ्वी के छोर पर खड़ा होकर विशाल जलधि के नील अङ्क मे निस्सीम व्योम की प्रतिच्छाया दे रहा है, और रवीन्द्रनाथ की तरह कहता है :

ए गहे मुखर वन मर्मर गुञ्जित,

ए जे अजागर गरजे सागर कूलिछे।

यह सुन कर वन का मर्मर गुञ्जन नहीं है, यहाँ तो विराट अजागर की फुफ-कार की तरह सागर का उच्छ्वसित गर्जन सुनाई देता है।

जीवन मरण के इस सङ्गम के सम्बन्ध मे कवि कहता है:

हे सागर सङ्गम अरुण नील !

अतलान्त महा गम्भीर जलधि—

तज कर अपनी यह नियत अवधि,

लहरो के भीषण हासो मे,

आकर खारे उच्छ्वासो में,

युग युग को मधुर कामना के—

बन्धन को देता जहाँ ढील।

हे सागर सङ्गम अरुण नील !

इन पक्तियो से यह स्पष्ट हो जाता है कि कवि केवल जीवन लहरी के फेनिलोच्छ्वास से ही क्रीडा करना नहीं चाहता, वह उनके उद्गम की तह तक गोता लगाने के लिए उत्सुक है। इस सगम तट से कवि जब इस पार की ओर निहार कर विगत जीवन के स्मृति मथन मे आदोलित हो उठता है, तो एक विचित्र सृष्टि सौंदर्य की भांकी उसके मन मे उर्दित हो जाती है और उसकी कल्पना कूक उठती है :

श्यामा-सृष्टि युवती थी

तारक-खचित नीलपट परिधान था  
 अखिल अनन्त मे  
 चमक रही थी लालसा की दीप्त मणियाँ—  
 ज्योतिमयी, हासमयी, विकल विलासमयी ।

बहती थी धीरे-धीरे सरिता  
 उस मधु यामिनी मे  
 मदकल मलय पवन ले ले फूलो से  
 मधुर मरन्द-बिन्दु उसमे मिलाता था ।  
 चाँदनी के अञ्जल मे ।  
 हरा-भरा पुलिन अलस नीद ले रहा ।

सृष्टि के रहस्य-सी परखने को मुझको  
 तारकाएँ भौंकती थी ।  
 शत-शत दलो की  
 मुद्रित मधुर गन्ध भीनी-भीनी रोम मे  
 बहाती लावण्य-धारा ।

कवि की इस कल्पना मे विगत उल्लसित जीवन की स्मृति-छाया तरलभास स्पष्ट झलक रही है । पर जब वह पीछे की ओर से मुँह मोड़ कर सामने उस पार के अनन्त प्रसार की ओर देखता है, तो एक अव्यक्त विषादमय हाहाकार से उसका हृदय लहर उठता है । पीछे की स्मृति और आगे की विस्मृति उसे जब अत्यन्त विकल करने लगती है तो वह एक मार्मिक दार्शनिकता से सतोष प्राप्त करना चाहता है

सागर लहरों सा आलिङ्गन  
 निष्फल उठकर गिरता प्रतिदिन  
 जल वैभव है सीमा-विहीन  
 वह रहा एक कन को निहार,  
 धीरे से वह उठता पुकार—  
 मुझको न मिला रे कभी प्यार ।

❀                      ❀                      ❀

पागल रे ! वह मिलता है कब  
 उसको तो देते हो हैं सब  
 आँसू के कन से गिनकर

यह विश्व लिये है ऋण उधार,  
तू क्यों फिर उठता है पुकार ? —  
मुझको न मिला रे कभी प्यार ।

अंतिम पक्तियों में अतल नैरास्यपूर्ण करुण वेदना व्यजित हुई है। उसकी तुलना वसुधा के अञ्चल पर टकराने वाली उन सागर लहरियों के युगयुगांत व्यापी कल क्रन्दन से की जा सकती है, जो पृथ्वी से कभी अपनी प्रीति का प्रतिदान नहीं मांगती और अविरल रोदन को ही अपने उद्देश्य की सार्थकता मानती है।

मानवात्मा के निष्काम प्रेम की चिर-करुण मर्मध्वनि उक्त पदों में फूट पड़ी है।

प्रसादजी के 'भरने' से 'आँसू' की बूंदें छहर कर जिस सागर सगमोन्मुखी 'लहर' में मिलकर एकाकार हुई है, वे 'कामायनी' महासागर में जाकर विलीन हो गई है। इस महासागर में केवल प्रसादजी की ही अन्य रचनाएँ नहीं समा गई है, बल्कि छायावादी युग के प्रायः सभी कवियों की काव्य-सरिता धाराएँ इसकी अतल-व्यापी गभीरता में आकर विलीन हो गई है। 'कामायनी' को पढ़ने के बाद प्रसादजी की सब रचनाएँ और हमारे छायावादी कवियों की सब कृतियाँ अत्यन्त फीकी और हल्की जान पड़ने लगती हैं। मैं व्यक्तिगत रूप से 'कामायनी' को छायावाद युग की चीज नहीं समझता हूँ क्योंकि छायावादी कवियों ने जिनमें आचार्य स्वयं प्रसादजी थे जिस सकीर्ण स्वार्थ-जनक भाविक वेदना और घोर असामाजिक तथा आत्मगत का परिचय दिया। 'कामायनी' के कवि ने पूरी शक्ति से उसका विरोध किया है। 'कामायनी' हिन्दी जगत का सबसे पहला और सबसे सुन्दर प्रगतिशील काव्य है। इस काव्य में कवि ने जीवन की गहराई में पैठ कर वर्तमान युग की समस्त प्रति-क्रियात्मक मनोवृत्तियों का पर्दाफाश ऐसे सुन्दर काव्यपूर्ण और नाटकीय ढंग से किया है कि कोई भी अनुभूतिशील व्यक्ति उसे पढ़ कर विस्मय विमुग्ध हुए बिना नहीं रह सकता। ऐसा बोध होने लगता है कि कवि जैसे जीवन और मृत्यु की सब शक्तियों से परिचित हो चुका है और उन शक्तियों पर पूर्ण नियन्त्रण प्राप्त करके उन्हें एक करके काव्य के अन्तर्जगत के विशाल प्राण में तीर की तरह फरटि के साथ फोक रहा है। उसके एक-एक तीर के सम्बन्ध में हम उसी की भाषा में कह सकते हैं

अस्तित्व चिरतन धनु से कब

यह झूट पड़ा है विषम तीर

किस लक्ष्य भेद को शून्य चीर ?

'कामायनी' के सम्बन्ध में मेरी यह धारणा है कि उसकी रचना मानवात्मा की उस चिरतन पुकार को लेकर हुई है जो आदि काल से चिर अमर आनन्द और

चिर-अजर शक्ति प्राप्त करने की आकाक्षा से व्याकुल है। इस घोर अहम्मन्यतापूर्ण दुर्दम आकाक्षा की चरिताथकता के प्रयत्न में मानव को जिन सकट सकुल गिरिपथों, जिन जटिल जाल जडित गहन अरण्य तथा घोर प्रान्तरों तथा घोर अधकाराच्छन्न कराल रात्रियों का सामना करना पड़ता है उनके सघात की वेदना 'कामायनी' में बिजली के शब्द से कड़कती हुई बोल उठी है।

आत्मोत्कर्ष की प्रेरणा उन्नत स्वार्थ से प्रणोदित भले ही हो, पर है वह स्वार्थ ही। सामान्य रूप से सभी मनुष्यों में और विरोध रूप से प्रतिभाशाली पुरुषों में यह प्रवृत्ति जड़ पकड़े रहती है, पर उस जड़ के पास ही एक दूसरी प्रवृत्ति का अत्यन्त महत्वपूर्ण बीज पनपने की व्याकुलता व्यक्त करता रहता है, वह है विश्वात्मा के अनन्त प्रेम-सागर में अपने को विलीन कर देने की प्रवृत्ति। इन दो प्रवृत्तियों के संघर्ष का धूम्रोद्गार अपने विश्व कुहर से आत्म-गगन को छा देने का प्रयत्न करता रहता है, और इस क्रियाचक्र में नियति नटी के इन्द्रजाल की निर्मम क्रीड़ा चला करती है। जब जल प्रलय के बाद सृष्टि में क्रान्ति की उथल पुथल मच जाने पर मनु अपनी अतरंग प्रतिभा की सहज स्फूर्ति से मानवी सृष्टि के लिये प्रेरित हुये और इस उद्देश्य से श्रद्धारूपिणी कामायनी के साथ सबन्ध स्थापित करने में समर्थ हुए थे तो वह भी आत्मोत्कर्ष और आत्मत्याग इन दो प्रवृत्तियों के संघर्ष के शिकार बने और इस द्वन्द्व के फलस्वरूप की रूढ़ लीला चलने लगी, और वह आर्तभाव से पुकार उठे।

इस विश्व कुहर में इन्द्रजाल

जिसने रच कर फैलाया है ग्रह तारा विद्युत नखत माल  
सागर को भीषणतम तरंग-सा खेल रहा वह महाकाल  
तब क्या इस वसुधा के लघु-लघु प्राणी को करने को सभोत  
उस निष्ठुर की रचना कठोर केवल विनाश की रही जीत  
तब मूर्ख आज तक क्यों समझे है सृष्टि उसे जो नाशमयी  
उसका अधिपति ! होगा कोई, जिस तक दुख की न पुकार गई  
सुख-नीडों को घेरे रहता अविरत विषाद का चक्रवाल

किसने यह पट दिया डाल।



जीवन निशीथ के अन्धकार !

तू घूम रहा अभिलाषा के नव ज्वलन धूम-सा दुर्निवार  
जिसमें अपूर्ण लालसा, कसक, चिनगारी-सी उठती पुकार  
यौवन मधुवन की कालिंदी बह रही चूम कर सब दिगत  
मन-शिशु की क्रीड़ा नौकाएँ बस दौड़ लगाती है अनन्त

कुहुकिनि अपलक हृग के अञ्जन ! हँसतो तुझमें सुन्दर छलना  
धूमिल रेखाओं से सजीव चंचल चित्रो की नव-कलना  
इस चिर-प्रवास इयामल पथ में छाई पिक प्राणों की पुकार  
बन नील प्रतिध्वनि नभ अपार

जीवन निशीथ के इसी अधकार के बारे में फ्रेच कवि विक्टर ह्यूगो ने अपनी 'ला देस्तिने' शीर्षक कविता में लिखा है, मैं जिसे कि लोग कवि कहते हैं, नीरव निशीथ के गहन तमसाच्छन्न और अनन्त रहस्यपूर्ण सोपान का तरह हूँ। मेरे उस तमोजाल पूर्ण सोपान मार्ग के चक्रवाल में छाया नटी अपने नेत्र गहरो को विदारित किये रहती है।

'कामायनी' की सारी कविता में इसी माया कुहेलिका के अधकारमय पदों को भेद कर मुक्त प्रकाशमय जीवन लोक में प्रवेश करने की आकांक्षा प्रतिध्वनित हुई है। संकीर्ण अहम् के जटिल जाल की उलझन से मुक्ति पाकर विश्व के उदर में उतरने और सामूहिक मानव के उत्कर्ष रूपी महायज्ञ में सबके साथ समान रूप से हाथ बटाने का आदर्श प्रसादजी ने इस काव्य में निर्देशित किया है।

मनु की प्रतिभा आत्म विलास की स्वार्थगत भावना से प्रसूत होती है। श्रद्धा के सयोग से मनु की आत्मा में उसके हृदय की सवेदनात्मक छाया पड़ती है। पर चूँकि इस छाया से मनु के आत्मोत्कर्ष की सुख साधना में बाधा पहुँचती है, इसलिये श्रद्धा को मनु त्याग देते हैं। इसके बाद इडा के सहयोग से उनके अंतर बुद्धि का तर्कजाल प्रसारित होने लगता है। आत्मोत्कर्ष की प्रवृत्ति, सवेदनमयी भावना और बुद्धि की तार्किकता ये तीनों मनुष्य की महाशक्तियाँ हैं। पर जब ये शक्तियाँ एक दरारे से विच्छिन्न होकर परस्पर विरोधी रूप से अपने-अपने एकात्मिक विकास में रत होती हैं तो वे विश्व नियम में घोर वैषम्य, द्वंद और अशांति उत्पन्न करती हैं। और जब ये तीनों एक रूप में मिलित होकर पारस्परिक सहयोग द्वारा विश्व की मूल शक्ति के साथ एक प्राण हो जाती हैं तो विश्व के चरम कल्याण में सहायक सिद्ध होती हैं।

मनु अपने मन को अधशक्तियों के अनेक घात प्रतिघातों के बाद अंत में इस महासत्य को समझ गये थे। बुद्धि की तार्किक छुरी द्वारा क्षत विक्षत अपने जीवन में उन्होंने श्रद्धा को फिर से वरण कर लिया और वरण करते ही उन्हें अनुभव हुआ कि—

सत्ता का स्पन्दन चला डोल,  
आवरण पटल की ग्रन्थि खोल,  
तम जलनिधि का बन मधु मथन  
ज्योत्स्ना सरिता का आलिंगन,



वह रजत उज्ज्वल जीवन,  
 आलोप पुरुष ? मगल चेतन ?  
 केवल प्रकाश का था कलोल,  
 मधु किरणों की थी लहर लोच ।

‘कामायनी’ और ‘इडा’ श्रद्धा और बुद्धि का मगलमय सहयोग प्राप्त करके मनु समरसता के उदार प्रेममय सागर में डुबकियाँ लगाने लगे ।

हमें खेद है कि ‘कामायनी’ के सागर की एक साधारण सी लहरी से भी हम पाठकों को परिचित न करा सके । वास्तव में इस महासागर का पूर्ण इस लेख में देना असम्भव है । इस अमूल्य रचना में प्रसादजी ने मानवात्मा की विभिन्न प्रवृत्तियों के घात-प्रतिघातों का परिचय जिस नाटकीय निपुणता से दिया है वह गेटे की ~~विश्व विख्यात रचना ‘फाउस्ट’ से टक्कर लेती है~~ । विरोधी प्रवृत्तियों के साम-जस्य का जो महान् आदर्श ‘कामायनी’ के कवि ने परिस्फुट किया है उससे वह ‘फाउस्ट’ के तार्कज्ञादी कवि से भी आगे बढ़ गया है ।

# जयशंकर प्रसाद

श्री चन्द्रवली सिंह

(अनुवादक श्री गंगा रत्न पाण्डेय)

जयशंकर प्रसाद आधुनिक हिन्दी साहित्य के निर्माताओं में से एक हैं। प्रेमचन्द, सुमित्रानन्दन पन्त और सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला' की भाँति प्रसाद ने भारतेन्दु हरिश्चन्द्र द्वारा प्रारम्भ किये गये साहित्यिक पुनरुत्थान को बहुत आगे बढ़ाया। पुनरुत्थान काल की विशिष्ट प्रतिभाओं की भाँति उनकी रचनाएँ भी एक असाधारण बौद्धिक और भावात्मक ज्योति से अनुप्राणित हैं। ऐसे युग के समर्थ लेखकों की भाँति 'प्रसाद' भी विचार और अभिव्यक्ति के क्षेत्र में अनुसन्धान रत एक बहुमुखी प्रयोगकर्ता थे। काव्य, नाटक और कथा-साहित्य के क्षेत्र में उनकी सफलताएँ असाधारण थीं। वह एक असामान्य आलोचक और विद्वान् थे।

पुनरुत्थान काल का एक दूसरा सामान्य लक्षण भी उनमें था परम्परा के प्रति जागरूकता। इस दृष्टि से उनके बहुत कम सम सामयिक लोग उनकी तुलना में ठहर पाते हैं। प्राचीन भारतीय साहित्य के अन्यतम ग्रन्थों, दर्शन शास्त्र और पुराणों के वह गम्भीर अध्ययन थे और इस अध्ययन द्वारा प्राप्त समुचित ज्ञान ने उनकी रचनाओं और उनके दृष्टि कोण पर गहरा प्रभाव डाला था। औपचारिक शिक्षा की न्यूनता उनके लिये स्यात् एक वरदान ही सिद्ध हुई, क्योंकि वह शुद्ध शास्त्रीय दृष्टिकोण के विपरीत अतीत के विश्लेषण में साहस और स्वतन्त्र बुद्धि से काम ले सके। उनकी रचनाओं में भारत की सांस्कृतिक अविच्छिन्नता के दर्शन होते हैं और जिसे पुनरुज्जीवनवाद समझने की प्रायः भूल की जाती है वह वास्तव में वर्तमान के साथ अतीत की सम्बन्ध-प्रतिष्ठा है। परम्परा के प्रति उनकी निष्ठा ने उन्हें किसी सुदूर सौन्दर्य-लोक का अन्ध-अनुरागी नहीं बना दिया। यह तो एक ऐसी प्रतिभा द्वारा नव-निर्माण था जो अपने सामायिक जीवन की गुत्थियों से गुथ जाने और उस जीवन को समृद्ध एवं सांस्कृतिक दृष्टि से महत्त्व-पूर्ण बनाने को आकुल थी। परम्परा और वर्तमान प्रेरणाओं के बीच सामंजस्य की यह भावना ही थी जिसने उनकी दृष्टि को यह गहराई और गरिमा दी तथा अतीत के प्रति उनके प्रेम को खोखले निष्फल दम्भ में पतित होने से बचा लिया।

उच्चकोटि के साहित्य के अध्ययन ने उनकी अभिव्यक्ति को भी प्रभावित किया। छायावाद जिसके वह अग्रदूत और विधाता थे, अभिव्यक्ति की समृद्धि, व्यापकता और व्यक्तिवैचित्र्य पर बहुत जोर देता है। एक सोधी सी सनक भी वहाँ

स्वीकार है। जयशंकर प्रसाद में इस अंतिम गुण को छोड़ कर शेष सभी गुण प्रचुर मात्रा में थे। लेकिन परम्परा के प्रति उनकी जागरूकता ने उन्हें अभिव्यक्ति में शालीनता और प्रसाद-गुण को भी अपना लक्ष्य बनाने की शिक्षा दी थी। इस प्रकार उनकी कला छायावादी व्यक्ति-वैचित्र्य और उच्चतम शालीनता का अद्भुत सम्मिश्रण है। डमीलिये इसमें कोई आश्चर्य नहीं है कि जयशंकर प्रसाद समस्त सम्-सामायिक कवियों में सभ्यतः सर्वाधिक स्मरणीय है। उनका गद्य भी इसका अपवाद नहीं है। छायावादी पद्धति में वह अत्यधिक अलंकृत है और साथ ही शुद्ध शास्त्रीय पद्धति में उसमें हीरे की सी छटान और सूक्ति प्रवीणता भी है। जयशंकर प्रसाद अभिव्यक्ति के नवीन रूपों के महान् स्रष्टा थे, पर साथ ही उन्होंने परम्परा से प्राप्त श्रेष्ठतम रूपों से भी उसे समृद्ध किया।

### छायावादी काव्य की देन

हिन्दी में छायावाद का आन्दोलन मूलतः एक सामयिक प्रेरणा की अभिव्यक्ति थी—यह प्रेरणा थी व्यक्तिवाद के माध्यम से मनुष्य के इस अधिकार की प्रतिष्ठा कि वह सामन्तवादी परम्पराओं द्वारा स्वीकृत बन्धनों से मुक्त हो अधिक स्वच्छन्द रूप से आत्माभिव्यक्ति कर सके और बाह्य जगत् के साथ अपने नवीन और बुद्धि-संगत सम्बन्ध स्थापित कर सके। इस नवीन दृष्टिकोण के लिये समर्थन और सजीवन प्राप्त करने के लिये जयशंकर प्रसाद ने अतीत की छान-बीन की। स्रष्टा और सृष्टि, चेतना और पदार्थ, मनुष्य और प्रकृति के बीच शैव अद्वैतवादियों द्वारा प्रतिपादित अद्वैत सिद्धांत ने उनकी बौद्धिक चेतना के निर्माण में बड़ा प्रभाव डाला था। उन्होंने अनुभव किया था कि मनुष्य और प्रकृति के बीच सामंजस्य की प्रतिष्ठा मानव सुख के लिये अनिवार्य है और यह सामंजस्य दृश्य-दर्शन, स्थित-प्रज्ञता और प्राकृतिक सौन्दर्य की अनुभूति द्वारा ही स्थापित हो सकता है। इस प्रकार उनका रहस्यवाद उस रहस्यवाद से नितान्त भिन्न है जो वस्तु जगत को केवल 'छाया' या 'माया' कह कर टाल देता है। इस रहस्यवाद के अनुसार, "संसार को मिथ्या मान कर असंभव कल्पना के पीछे भटकना नहीं पड़ता था। दुःखवाद से उत्पन्न सन्यास और संसार से विराग की आवश्यकता नहीं थी।"

उनके लिये यह स्वाभाविक ही था कि वह अमूर्त सौन्दर्य और मूल सौन्दर्य के युग्म-भेद को अस्वीकार कर देते। उन्होंने कहा—“सीधी बात तो यह है कि सौन्दर्य बोध बिना रूप के हो ही नहीं सकता।” उनके लिये पदार्थ जगत एक मनोहर वास्तविकता है, जैसा कि उन्होंने कहा है—“पुरुष का शरीर प्रकृति है।” इसलिये संसार में जीवन का आनन्द लेने से अस्वीकार करना अबौद्धिक है और जीवन के लक्ष्य—‘आनन्द’—के विपरीत है। निश्चय ही आनन्द का अर्थ इन्द्रिय-वासनाओं की वृत्ति नहीं है, यह तो आनन्दाविभूत होने की स्थिति है। इस स्थिति में हर्ष और

शोक, सत् और असत् का भेद लुप्त हो जाता है। ज्ञान और आत्मा की स्थिर शान्ति पर आधारित यह अनवगाह्य जीवन है और इस प्रकार सुख की खोज अनैतिक नहीं है वरन् यह तो जातीय-जीवन में जीवन-शक्ति का लक्षण है। हिन्दी छाया-वृत्तियों की रहस्यवादी परिवृत्ति का विश्लेषण प्रसाद जी ने इस प्रकार किया था। वह अनुभव करते थे कि यदि लोगों को ओजस्वी और कर्तृत्वमय बनना है तो आवश्यक है कि वह सुख की खोज में सलग्न हों। जीवन के प्रति उन्हें एक अनन्त पिपासा जाग्रत करनी होगी। इस प्रकार जयशंकर प्रसाद का रहस्यवाद जीवन का नकार न था बल्कि वह जीवन के प्रति एक भाव-सबल दृष्टिकोण था, जीवन की स्वीकृति थी। उनके समय के लिये यह एक महत्वपूर्ण बात थी क्योंकि इसका उद्देश्य था जीवन और कला के क्षेत्र में सामन्तवादी परम्पराओं के घने आवरण को तोड़ना। काव्य और साहित्य के सम्बन्ध में वह कहते हैं—“काव्य या साहित्य आत्मा की अनुभूतियों का निरूपण नया रहस्य खोलने में प्रयत्नशील है.....”।

छायावादी काव्य के लिये यह भूमिका निर्दिष्ट की गई थी। जयशंकर प्रसाद ने लिखा है—“कविता के क्षेत्र में पौराणिक युग की किसी घटना अथवा देश विदेश की सुन्दरी के बाह्य वर्णन से भिन्न जब वेदना के आधार पर स्वानुभूतिमयी अभिव्यक्ति होने लगी तब हिन्दी में उसे छायावाद के नाम से अभिहित किया गया। रीतिकालीन प्रचलित परम्परा से, जिसमें बाह्य वर्णन की प्रधानता थी, इस ढंग की कविताओं में भिन्न प्रकार के भावों की नये ढंग से अभिव्यक्ति हुई।” रीतिकालीन रूढ़ियों के विरुद्ध संघर्ष के उस युग में वेदना का यह तत्व अनिवार्य था। पर प्रसाद जी उसे जीवन से पलायन का एक बहाना बनाने को तैयार न थे। उनकी सम्मति में—“सिद्धान्त में ऐसा रूप छायावाद का ठीक नहीं कि जो कुछ अस्पष्ट छायामात्र हो, वास्तविकता का स्पर्श न हो, वही छायावाद है। हाँ मूल में यह रहस्यवाद भी नहीं है।” यह सिद्धान्त कि छायावाद को छायावाद इसलिए कहा जाता है कि—“प्रकृति विश्वात्मा की छाया या प्रतिबम्ब है, इसीलिये प्रकृति को काव्यगत व्यवहार में ले आकर छाया-वाद की सृष्टि होती है.....” भी उन्होंने अस्वीकार कर दिया था।

### मूलाधार परम्परा

जो लोग छायावाद को एक विदेशी छाप लगाकर दण्डित करना चाहते थे प्रसाद जी ने उनकी भी ऐसी ही खबर ली है। उन्होंने सिद्ध किया कि छायावादी आन्दोलन की जड़े उस परम्परा में गहरे पैठी हुई हैं जो हमें उस युग से प्राप्त हुई है जब जाति में जीवन के प्रति गहरी निष्ठा और रुचि थी। हिन्दी के छायावादी लेखक असंदिग्ध रूप से भारतीय पुनर्जागरण को उसकी पूर्णता तक ले जाने का महान् ऐतिहासिक कार्य कर रहे हैं। यह सच है कि उनके ऊपर रवीन्द्र नाथ टैगोर और अग्नेजी रोमांटिक कवियों का प्रभाव पड़ा था, पर यह तथ्य इस बात का प्रमाण नहीं है

कि उनमें प्रेरणा के उद्गम अथवा अभिव्यक्ति की मौलिकता का आभाव था। यह तो केवल इस बात का प्रमाण था कि इन सबमें आत्मिक साम्य था।

अतः प्रधानतः छायावादी आन्दोलन एक नये ढंग की अभिव्यक्ति का आंदोलन नहीं था, वह प्रधानतः एक नव-चेतना, एक नव-जागरण की प्रतिच्छाया थी। जय शंकर प्रसाद ने भाव को अभिव्यक्ति और तत्त्व को रूप के ऊपर प्रतिष्ठित करके इसी तथ्य पर जोर दिया है। अनुभूति और अभिव्यक्ति के कुशल रूपों, प्रयोगों के बीच प्राथमिकता की समस्या का विवेचन करते हुए वह इस असंदिग्ध निष्कर्ष पर पहुँचे कि प्राथमिकता अनुभूति की है और अभिव्यक्ति के रूप और प्रयोग तो दूसरी कोटि में आते हैं।

### शुद्ध दृष्टिकोण

उनकी इस घोषणा को स्मरण रखना आवश्यक है क्योंकि इससे इस भ्रमक दृष्टिकोण का सुधार हो जाता है कि प्रायः छायावादी कवि और विशेष रूप से प्रसाद कला के लिये कला के प्रेमी थे। जय शंकर प्रसाद की कविता में तीव्र प्रतिवाद के अभाव का भ्रमक अर्थ प्रायः यह लगाया गया है कि वह अपने समय की प्रचेष्टाओं के प्रति उदासीन थे। यह सत्य है कि अन्य छायावादी कवियों की अपेक्षा वह अधिक अभिजात दृष्टिकोण वाले थे। पर वास्तव में उनका ससार एक पलायनवादी का व्यक्तिगत ससार नहीं था और अनुभूति से उनका अर्थ था वास्तविक जगत की अनुभूति। बेशक यह भी स्वीकार करना होगा कि छायावादी शिल्प इस भ्रम के लिये अशतः उत्तरदायी रहा है। इसकी परिभाषा करते हुये उन्होंने कहा है “छाया भारतीय दृष्टि से अनुभूति और अभिव्यक्ति की भगिमा पर अधिक निर्भर करती है। ध्वन्यात्मक, लाक्षणिकता, सौंदर्यमय प्रकृतिविधान तथा उपचार वक्रता के साथ स्वानुभूति की विवृति छायावाद की विशेषताएँ हैं। अपने भीतर से मोती के पानी की तरह अन्तर स्पर्श करके भाव समर्पण करने वाली अभिव्यक्ति छाया कान्ति मयी होती है।” अतः हमारे सांस्कृतिक पुनर्जागरण में प्रसाद के योग का सही मूल्यांकन करने के लिये यह आवश्यक है कि उनके काव्य के शिल्प की गहरी छान बीन की जाय। तभी इनकी इस नव्य संवेदनशीलता का पूरा-पूरा महत्त्व समझ में आता है।

### विषयानुरक्ति और मानवतावाद

उदाहरण के लिये उनकी विषयानुरक्ति और मानवतावाद के बीच के सम्बन्ध को या तो भुला ही दिया जाता है या उसे उचित महत्त्व ही नहीं दिया गया है। रीति-कालीन पैरम्पराएँ नितान्त निषेधमूलक थीं। जीवन प्रेम में सीमित था और प्रेम कामुकता में, और प्रकृति को कामुक श्रृंगार के अलंकार में परिणित कर दिया गया था। स्यात् कभी ही इस निश्चित विधान से कोई परे चला जाता है। भारतेन्दुयुगीन

कवियों की प्रारम्भिक भूपेटो के बाद छायावादी कवियों ने ही पहली बार इन परम्पराओं पर गम्भीर और सीधे प्रहार किये और मानव-चेतना को उन शृङ्खलाओं से मुक्त किया। विषयानुराग उनका प्रधान अस्त्र था और अपने समकालीनों की अपेक्षा जयशकर प्रसाद ने उसका प्रयोग अधिक किया। कामायनी में मनु के सम्बन्ध में उनकी उक्ति स्वयं उन पर भी सटीक बैठती है

“पीता हूँ, हाँ मैं पीता हूँ

यह स्पर्श, रूप रस, गन्ध भरा;

मधु लहरों के टकराने से

ध्वनि में है क्या गुजर भरा।”

इन्द्रिय-माध्यम में जीवन को आत्मगत करने की इच्छा ने उनकी कविता को चित्रात्मक, मधुर, संगीतमय और स्पर्श चेतन बना दिया है। उनकी शृंगारिकता भी उनके शैव-दर्शन का एक अंग थी और स्पन्द-शास्त्र का सदभेद देते हुये उन्होंने यह सिद्ध किया है कि इन्द्रिय-माध्यम से जीवन की अनुभूति में न कोई अमंगल है और न वेदना। एक प्रसिद्ध समालोचक ने सुमित्रा नन्दन पंत को सौंदर्य का कवि कहा है; यह उपाधि जयशकर प्रसाद पर कही अधिक सटीक बैठती है। पंत और अन्य छायावादी कवियों के लिये शृंगारिकता दृश्यों को देखने का एक ढंग मात्र है, उनकी शिल्प-विधि का एक अंग। इसके विपरीत प्रसाद के लिये शृंगारिकता दृश्यगत ही है। इसके अभाव में जीवन की पूर्णता असंभव है। भौतिक धरातल पर वह मुक्ति और आनन्द की धारणा से अभिन्न है।

निश्चय ही जयशकर प्रसाद के जीवन-दर्शन में शृंगारिकता, चिन्तन और क्रिया का संयोग पाकर ही सार्थक या महत्त्वपूर्ण हो पाती है। इन तीनों में संहति ही जीवन को वास्तव में पूर्ण बना सकती है और यह संहति अतन् उन्होंने अपने महाकाव्य कामायनी में प्रतिष्ठित की है। इसके पूर्व उनकी रचनाओं में उन सवर्ण के दर्शन होते हैं जो अपने इस जीवन-दर्शन तक पहुँचने के पहले उन्होंने भेले थे।

#### भावात्मक सुसम्बद्धता

अन्य छायावादी कवियों की भाँति जयशकर प्रसाद भी अपने ‘चित्राधार’ में एक अपरिपक्व जिज्ञासा लेकर चले हैं। प्रकृति के दृश्यों ने उनकी कल्पना को गुद-गुदाया और उनमें रहस्यवादी की एक यह सामान्य भावना रही कि इन प्राकृतिक दृश्यों के बीच उन्हें एक में पिरोने वाला कोई सूत्र विद्यमान है। फिर भी उनके अपने भावों के सीमित ससार और विशाल बाह्य ससार के बीच जो महान् अन्तर था उससे उत्पन्न एक व्याकुलता या अशांति की भावना भी उनमें थी। उनका छायावादी प्रेम भी पूर्ण सन्तोष देने में असमर्थ था। अपने ‘प्रेम-पथिक’ में उन्होंने अपनी कल्पना के एकान्त निर्जन में डूबे हुए और सुन्दर बाह्य-विश्व से विच्छिन्न प्रेमी की

निष्फलता का अनुभव किया। उनका 'भरना' इस एकाग्रता को भग करने का एक प्रयत्न था, पर सफलता उनसे आँख-मिचौनी खेलती रही। बहुतारबलित वीणा और स्वर समृद्ध वशी के विपरीत अपने हृदय की तुलना करके उन्होंने अपने जीवन की अपूर्णता की बात कही थी। उनका विचार था कि उनका जीवन एक एकतारा की भाँति था जिसमें असम्वादी और क्रान्तिकारी स्वर निकलते हों। इन सभी काव्य संग्रहों में उनके सामने प्रमुख समस्या रही है स्वर रंग समृद्ध-संसार के साथ अपने भावात्मक समन्वय की। हाँ उनके 'आसू' में इस स्थिति में आगे एक लम्बी छलाँग भरी गयी है। पर्याप्त लम्बे इस गहन गीतिकाव्य में वह अपने व्यक्तिगत प्रेम और उस प्रेम की सीमा में न बंध सकने वाले विश्व के बीच एक समन्वय स्थापित कर सके है। स्वभावतः उनके गीतों के अग्रले संग्रह 'लहर' में यह पहले की उदासी दूर हो गयी है। 'लहर' में अपने सीमित व्यक्तिवादी संसार से उनकी भक्ति प्रतिष्ठित हो गई है। कठिनाई से प्राप्त इस मुक्ति और उसमें उत्पन्न आनन्द की अभिव्यक्ति 'लहर' की इन पक्तियों में हुई है —

‘बसुंधा के अचल पर,  
यह क्या कन-कन सा गया बिल्वर ?  
जल शिशु को चञ्चल झीड़ा सा,  
जैसा सरसिज दल पर ।

लालसा निराशा में ढलमल  
वेदना और सुख में विह्वल  
यह क्या है रे ! मानव जीवन ?  
कितना है रहा निखर ।”

इसी स्थिति में आगे बढ़कर उन्होंने कामायनी में अपने भव्य जीवन की मृष्टि की है।

### कामायनी की महत्त्व पूर्ण कथा

कामायनी के लिये उन्होंने जो कथा चुनी वह मनु की थी जो हमारे धर्म ग्रन्थों के अनुसार मानव-जाति के नव-युग के आदि पुरुष है। संक्षेप में यह कथा हमें बताती है प्रलय में देव-मृष्टि का विनाश हुआ, मनु आश्चर्यजनक ढंग से उससे बचे, उनकी निराशा और विवशता, अचानक श्रद्धा से उनकी भेट और उसके साथ एक नए घर का निर्माण, श्रद्धा के प्रसवकाल के पूर्व मनु की पूर्व व्यक्तिवादी भावना का फिर से जगना और श्रद्धा से दूर उनका भाग जाना, सारस्वत प्रदेश में उनका पहुँचना और इडा का साथ जो वहाँ की रानी थी, एक शक्तिशाली व्यवसायिक सम्पत्ता का वहाँ निर्माण और फिर मनु की व्यक्तिवादी असीम शक्ति की लालसा से उत्पन्न जन विद्रोह। श्रद्धा और उनके पुत्र का ठीक मौके पर उनके त्राता के रूप में वहाँ पहुँचना। इडा और मानव का सम्मिलन, ज्ञान, इच्छा और क्रिया के समन्वय पर आधारित

एक नवीन दर्शन का श्रद्धा द्वारा निरूपण और फिर प्राचीन और नई सभ्यताओं के इन प्रतिनिधियों का अपने-अपने भिन्न मार्ग पर प्रस्थान ।

कथा का यह एक अत्यंत भव्य ढाँचा था । फिर भी केवल इसकी भव्यता के लिये ही जयशकर प्रसाद ने इसे नहीं चुना था । अतीत को फिर से जीवित करने के लिए भी “प्रसाद जी” की कल्पना ने इस कथा में कला का सौंदर्य नहीं बिखेरा । उन्होंने इसे पर्याप्त रूप से स्पष्ट कर दिया था कि अतीत का यह पुनर्गठन, वह वर्तमान के हित के लिए कर रहे हैं, क्योंकि उनका कहना था कि इस कोटि की कथाओं में विभिन्न युगों के मानवों की ओर उनके महान प्रयत्नों को भाँकी देने की सामर्थ्यता रहती है । मनु और श्रद्धा का सम्मिलन मनुष्य के लिये एक नये युग की सूचना देता है ।

स्वाभावतः यह कथा नवोत्थित भारत के लिये अत्यन्त महत्वपूर्ण कथा थी । इसमें सदेह नहीं कि भारत का अतीत गौरवशाली था जो अब नौटने वाला नहीं था पर एक और भी अधिक गौरवशाली भविष्य सन्मुख आ रहा था । समस्या थी कि उस भविष्य का निर्माण कैसे हो । कुछ वे लोग थे जो आध्यात्मिक भारत का सपना देखते थे और नव भारत के विरुद्ध कृत-संकल्प थे । दूसरी ओर आधार हीन विस्वा-त्मावादी थे जिन्हें पश्चिम की सभी चीजें, उसकी व्यवसायिक सभ्यता और उसका पतनोन्मुख व्यक्तिवाद-अत्यधिक पसन्द था । कामायनी में जयशकर प्रसाद ने जो अभियान किया वह इन दोनों अतिवादी और परस्पर विपरीत दृष्टिकोणों के बीच में समझौता करने का अभियान नहीं था । उनका अभियान था एक सुसम्बद्ध दृष्टि-कोण खोजने का एक ऐसा दृष्टिकोण जो धृष्ट दार्शनिकता से मुक्त हो और साथ ही मानव की पार्थिव और आध्यात्मिक आवश्यकताओं की दृष्टि से भी सतोषप्रद हो ।

पुरातन के प्रति प्रसाद का दृष्टिकोण कभी भी सदिग्ध नहीं रहा । मुट्ठी भर अमरों की सभ्यता वासना विपुल थी पर यह समृद्धि केवल श्रगारिक ही थी । आपतकाल के आते ही उसकी दुर्बलता स्पष्ट हो गयी । मनु के अतिरिक्त शेष सभी नष्ट हो गये और मनु भी केवल एक नौका का सहारा लेकर बच सके । प्रकृति अपराजेय रही । वह मनु का और उनके विगत साथियों का उपहास सा कर रही थी । मनु के लिये तो सब विनष्ट हुआ सा दिखाई पड़ता था और तब श्रद्धा आई और जीवन की उस पुरातन पद्धति को फिर से जीवित करने के उनके क्षीण प्रयासों से उसने उन्हें विमुक्त किया । उसने मनु को सदेश दिया—

“प्रकृति के यौवन का शृंगार करेंगे कभी न बासी फूल

मिलेंगे वे जाकर अति शीघ्र आह उत्सुक है उनकी धूल ।”

व्यवसाय समृद्ध सारस्वत प्रदेश आज के विज्ञान और बुद्धिवाद का कल्पित स्वर्णलोक जैसा है । पर अनियंत्रित व्यक्तिवाद का पाप-कीट यहाँ भी फैलता है ।



अव्यवस्था और अराजकता फैलती है। मनु बहिष्कृत और प्रताडित होते हैं। श्रद्धा उन्हें समझाती है कि वह इस नव्य विश्व के लिये भी अनुपयुक्त हैं, क्योंकि उन्होंने अपने व्यक्तिवाद से अपने को मुक्त नहीं किया। सारस्वत प्रदेश का शासन करने के उपयुक्त है इडा बुद्धिवाद और एक नवीन मानवता का प्रतिनिधि मानव जो व्यक्ति और समाज की मुक्ति के एक नवीन दृष्टिकोण में सम्पन्न है। यह लोग सारस्वत प्रदेश को लौटते हैं जो विगत (देव) मृष्टि से भिन्न एक नवीन विभूति मूलक प्रगति के लिये सम्यता में एक नया अध्याय जोड़ने के लिए तैयार है। विज्ञान अथवा बुद्धिवाद मनुष्य का विश्वस्त सहचर है, प्रगति और सफलता का एक साधन। सारस्वत प्रदेश उस तथाकथित आध्यात्मिक अतीत की स्मृतियों को फिर से जीवित नहीं करता। यह तो कवि के मन पर भविष्य की एक भाँकी है। ऐतिहासिक सीमाओं से बद्ध हमारे समाज की प्रगति की यह एक अवधारणा है।

आध्यात्मिक स्तर पर कामायनी प्रसाद के स्वयं अपने छायावादी अतीत का नवीन मूल्यांकन है। यह सत्य है कि छायावादी मानवतावाद जीवन और प्रकृति की अतीत धारणाओं से मुक्ति दिलाने वाले एक साधन के रूप में मनुष्यता के लिए अत्यंत लाभदायक सिद्ध हुआ पर जब उसमें भी अति होने लगी और उसे घोर व्यक्तिवाद का रूप दिया जाने लगा तो उसका अगति अथवा पतन की ओर ले जाना अस्वाभाविक था, जैसा कि मनु के माथ हुआ था। उनके प्रारम्भिक काव्य ने उहें उन बन्धनों से अवगत कराया जो व्यक्तिवाद ने जीवन को उसकी पूर्णता में अनुभव करने के उनके प्रयत्न पर लगा दिये थे। सीमित छायावादी सम्बोधता से मुक्ति पाने के अनवरत मघर्ष के पश्चात् अब वह सम्पूर्ण जीवन का स्वाद ले सके थे —

“चेतना का सुन्दर इतिहास,

अखिल मानव भावों का सत्य;

विश्व के हृदय पटल पर दिव्य,

अक्षरो से अंकित हो नित्य।”

छायावाद का अर्थ था इच्छा और ज्ञान का जीवन। ऐसा जीवन क्रिया के अभाव में प्रेत जीवन तुल्य था। मनु के व्यक्तिवाद का पर्दाफाश करते हुए उन्होंने वास्तव में अपने ही व्यक्तित्व के एक अंश का विरोध करने का महान प्रयत्न किया।

एक सन्देश

इस प्रकार कामायनी अपने जीवन के समस्त ज्ञान और अनुभव का निचोड़ है। यह उनकी समर्थ प्रतिभा और प्रखर बुद्धि का स्मारक है जिसने व्यक्ति और समाज की उन्नति और समृद्धि का सच्चा समन्वय सम्पन्न किया। ऐसे समन्वय में ज्ञान और क्रिया का एका निहित है। इस प्रकार कामायनी का सदेश क्रिया शून्य चिन्तन अथवा अमूर्त आनंद की खोज नहीं है। यह सदेश है समस्त पार्थिव और

आध्यात्मिक विरोधों का निराकरण जिसके बिना निश्चय ही आनन्द एक असिद्ध उद्देश रह जायगा। यह संदेश उस जाति के लिये है जो इतिहास के चौराहे पर खड़ी है और समूची मानवता के लिये भी है कि वह गौरव की एक नव्य-चेतना जागृत करे।

एक कला-कृति के रूप में कामायनी जयशंकर प्रसाद की अनुपम सफलता है। अपनी सजीव गीत्यात्मकता, अपनी व्यापक शालीनता और प्रसादगुण, अपनी चित्रोपम कल्पना और अपनी ध्वनिधन्यता तथा रूपक और तथ्य कथा के बीच अपने सुन्दर सामंजस्य के आधार पर कामायनी को आधुनिक हिन्दी का सर्व-श्रेष्ठ महाकाव्य बिल्कुल ही ठीक कहा गया है। हिन्दी की छायावादी धारा का यह प्रतीक है और स्वभावतः इसे पढ़कर पूर्ण तुष्टि की भावना होती है। कामायनी में भारतीय पुनर्जागरण को अपनी प्रौढ़ अभिव्यक्ति मिली और कवि ने केवल नव काव्य रूपों के सृष्टा के रूप में वर्तमान युग की नव्य संवेदना को मूर्ति रूप देने वाले शिल्पी के रूप में भी अपने को प्रतिष्ठित किया।

## जयशङ्कर प्रसाद का काव्य दर्शन

भगीरथ मिश्र

प्रसाद की काव्य सम्बन्धी धारणा मौलिक और आदर्शवादी है। इस सम्बन्ध में उनका आदर्श बहुत कुछ गोस्वामी तुलसीदास की धारणा से साम्य रखता है। दोनों ही ने अपनी धारणा का स्पष्ट उल्लेख किया है। तुलसी ने 'सत्य कहौ लिखि कागद कोरे' तथा 'यहि मह रघुपति नाम उदारा' कह कर काव्य में सत्य की अभिव्यक्ति और भक्ति-भाव को महत्व प्रदान किया है। जयशङ्कर प्रसाद काव्य को श्रेय सत्य की मूल चारुत्व से युक्त अभिव्यक्ति मानते हैं साथ ही साथ वे काव्य की मुख्य धारा को रहस्यवादी ही स्वीकार करते हैं। अतएव स्पष्ट है कि दोनों ही महाकवि काव्य में सत्याभिव्यक्ति एवं अध्यात्म-साधना को महत्व देते हैं। गोस्वामी तुलसीदास ने अपने काव्यादर्श को अपनी रचनाओं में उतार लिया है और प्रसादजी ने भी ऐसा करने का प्रयत्न किया है। एक यदि अधिक सफल हो पाया है तो इसका कारण यह है कि उसने आध्यात्मिक साधना को जीवन के विकास का आधार स्वीकार किया है, जबकि दूसरा जीवन के संघर्ष से घबड़ाकर अध्यात्म में पलायन करता और उसकी शरण लेता है। एक जहाँ आदर्श और संघर्ष के बीच हँसते हुए बढ़ते रहने वाले मर्यादा पुरुषोत्तम की सृष्टि करने में सफल हुआ है, वहाँ दूसरा दुर्बल और अह, ईर्ष्या एवं वासना के थपेड़ों में डूबते उतराते आदि मानव का स्वरूप अंकित करता है। इतना होने पर भी हम प्रसाद को अपने काव्य में यथार्थवादी नहीं कह सकते हैं। वे हैं आदर्शवादी और इस प्रकार अपने आदर्श को पूर्णतया अपनी सृष्टि में उतार न सकने के कारण उनके काव्यादर्श को हम बुद्धिवादी ही कहेंगे। उन्होंने उसे अशत अपनी रचनाओं में सिद्ध किया है जिस पर हम आगे विचार करेंगे।

— प्रसादजी काव्य को आत्मा की सकल्पात्मक अनुभूति मानते हैं और यह कहते हैं कि उसका सम्बन्ध विश्लेषण, विकल्प या विज्ञान से नहीं है। वह एक श्रेयमयी प्रिय रचनात्मक ज्ञान धारा है<sup>१</sup>। आत्मा की सकल्पात्मक अनुभूति पर आपत्ति की जा सकती है। आत्मा की अनुभूति तो सदैव आनन्दमयी ही है। इसी से पण्डितराज जैसे आचार्यों ने काव्यानुभूति को आत्मचेतन्य की भग्नावरण अवस्था के रूप में ग्रहण किया है। सकल्प-विकल्प तो मन की विशेषता है आत्मा की नहीं, फिर उसकी सकल्पात्मक अनुभूति कैसे? यह एक विचारणीय बात है। प्रसादजी सकल्पात्मक अनुभूति को एक विशिष्ट अर्थ में स्वीकार करते हैं। उनका विचार है कि यह वह

<sup>१</sup> काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध, पृष्ठ १७

अनुभूति है जो श्रेय सत्य को उसके मूल चारुत्व में ग्रहण करती है। यह वास्तव में सत्य का निराकार स्वरूप नहीं है जो केवल बुद्धि-ग्राह्य है। यह विज्ञान और दर्शन द्वारा गृहीत सत्य का सार या निचोड़, नहीं, वरन् सत्य का साकार और सजीव, मूर्त एवं गतिमय रूप है जो काव्य द्वारा प्रकट होता है और इसे ग्रहण करने वाली शक्ति को प्रसादजी आत्मा की सकल्पात्मक अनुभूति कहते हैं।

प्रसाद की यह सकल्पात्मक अनुभूति या श्रेयमयी प्रेय रचनात्मक ज्ञान धारा क्रोचे के सहज ज्ञान ( Intuitive Knowledge ) के समान है जिसे वह बौद्धिक ज्ञान से भिन्न मानता है। क्रोचे भी इस सहज ज्ञान को जिसे कुछ लोगो ने स्वयं प्रकाश-ज्ञान कहा है, व्यक्तिनिष्ठ, रूपात्मक और सहज रूप से मन में आया ज्ञान मानता है। प्रसादजी का रचनात्मक ज्ञानधारा से भी कुछ कुछ इसी प्रकार का तात्पर्य है। ज्ञान सत्य का ही रूप होता है अतः रचनात्मक ज्ञान धारा सत्य का सजीव, रूपात्मक, चित्रात्मक तथा कल्पना और अनुभूति द्वारा सहज-ग्राह्य रूप हुआ। परन्तु दोनों में अंतर भी है। क्रोचे जहाँ इस ज्ञान को सहज सवेजन प्राप्य रूप में स्वीकार करना है वहाँ प्रसादजी इसे आत्मा की एक असाधारण<sup>१</sup> अवस्था के रूप में ग्रहण करते हैं। प्रसाद का यह दृष्टिकोण भारतीय चिन्तन परम्परा के अनुकूल है जिसमें काव्य-सृजन की स्थिति साधनात्मक सत्योद्रेक की विशिष्ट स्थिति है। इस प्रकार इसे चित्त की असाधारण अवस्था मानने में प्रसादजी कवि के भीतर विलक्षण या विशिष्ट प्रतिभा की बात भी स्वीकार करते हैं और यहाँ भी प्रसाद का मत, क्रोचे के विचार से भिन्न पड़ता है, क्योंकि, क्रोचे सभी मनुष्यों को जन्मजात कवि स्वीकार करता है। उसका कथन है:—

Some men are born great poets, some small. The cult and superstition of the genius has arisen from this quantitative difference having been taken as a difference of quality<sup>२</sup>

प्रसादजी कवि की असाधारण प्रतिभा पर विश्वास करते हैं। कवि अपनी इसी विलक्षण प्रतिभा के कारण चित्त की असाधारण अवस्था को प्राप्त करता रहता है जो श्रेय सत्य को उसके मूल चारुत्व में ग्रहण कर लेती है।

इस अन्तर के साथ साथ प्रसादजी और क्रोचे के मत में एक और भी साम्य देखने को मिलता है। प्रसादजी अनुभूति और अभिव्यक्ति को अलग अलग नहीं देखते। उनका मत कुछ कुछ तुलसी के 'गिरा अर्थ जल बीचि सम, कद्वियत भिन्न न भिन्न' जैसा है। उनके मत से 'व्यजना वस्तुतः अनुभूतिमयी प्रतिभा का स्वयं परिणाम है'<sup>३</sup>। बिना अनुभूतिमयी प्रतिभा के काव्यात्मक व्यजना सम्भव नहीं। इसी से बहुत

<sup>१</sup> काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध, पृष्ठ १८ <sup>२</sup> Theory of Aesthetic Page 24

<sup>३</sup> काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध पृष्ठ २५

बड़े विद्वान भी जिनका काव्य सम्बन्धी बौद्धिक ज्ञान बड़ा ऊँचा होता है काव्य रचना में समर्थ नहीं हो पाते । अनुभूति ही प्रधान है, अभिव्यक्ति तो उसके बाद स्वतः ही होगी । यह विचार ब्रोजे के अभिव्यजनावाद के ही मेल में है जिसमें अनुभूति और अभिव्यक्ति को एक ही स्वीकार किया गया है । उसका कथन है—

“Intuitive knowledge is expressive knowledge<sup>1</sup>” “To have an intuition is to express It is nothing else—nothing more, but nothing less than to express<sup>2</sup>”

उपर्युक्त साम्य होते हुए भी अभिव्यजनावाद और प्रसाद के अनुभूतिवाद में अलग अलग पक्षों पर बल देने के कारण परिणामस्वरूप दोनों के विकास अलग-अलग हुए । अभिव्यजनावाद ने कलावाद को जन्म दिया जिसमें काव्य को कला के अन्तर्गत रखा गया । परन्तु प्रसादजी को कला के भीतर काव्य का रखा जाना स्वीकार नहीं है । कला अभिव्यक्ति की कुशलता, दक्षता या चमत्कार है, जबकि प्रसाद की धारणा के अनुसार काव्य मूलतः भिन्न-वस्तु है । जैसा कि पहले कहा जा चुका है । प्रसादजी काव्य को ज्ञान या सत्य का स्वरूप मानते हैं । आत्मा की सकलपात्मक अनुभूति होने में वह वस्तुनिष्ठ रूप नहीं, वरन् व्यक्तिनिष्ठ ज्ञान का रूप होने से विज्ञान से भिन्न है और रचनात्मक ज्ञानधारा होने से दर्शन में भी भिन्न है । अतः ज्ञान और अनुभूति-प्रधान होने से वह मूलतः चमत्कार और अभिव्यक्ति-प्रधान कला से भिन्न है । इसी कारण भारतीय चौमठ कलाओं में समस्यापूरण का उल्लेख करते हुए जो कि चमत्कार-प्रधान है, वे काव्य को उसमें भिन्न मानते हैं । ज्ञानात्मक और सत्य स्वरूप होने के कारण काव्य विद्या है । वह हमें नवीन, ताजा और अनुपलब्ध ज्ञान देता है, जब कि कला उप-विद्या है । उसका उद्देश्य चमत्कार या कौशल है, नव ज्ञान-सञ्चार नहीं । प्रसाद के काव्य दर्शन में यह भेद उनकी महत्त्वपूर्ण धारणा को स्पष्ट करता है ।

प्रसादजी काव्य को सत्य का सुन्दर रूप मानते हैं । साथ ही सत्य अखण्ड है, यह भी स्वीकार करते हैं । निश्चय है कि यह सत्य की अखण्डता की धारणा दर्शन या विज्ञान के क्षेत्र में तो स्वीकार हो सकती है, क्योंकि इनमें प्रत्येक परवर्ती अनुसन्धान पूर्ववर्ती सन्धानसन्धान को आगे बढ़ाता है और इस प्रकार सत्य की एक अखण्डता को प्रत्यक्ष करता जाता है, परन्तु, काव्य के क्षेत्र में जहाँ पर विभिन्न देशों और जातियों के कवियों द्वारा रचित काव्य में जीवन और सत्य के भिन्न भिन्न रूप व्यक्त किये गये हैं, यह अखण्डता कैसे स्वीकार की जा सकती है, यह एक प्रश्न है । प्रसादजी ने इस शका का समाधान प्रस्तुत किया है । विभिन्न व्यक्तियों, संस्कृतियों और जातियों का कवियों द्वारा जो विविधता पूर्ण वर्णन मिलता है, वह

खण्डता या भिन्नता का परिचायक नहीं। वरन् वह तो एक ही अखण्ड सत्य का विभिन्न दर्पणों में पड़ा एक ही प्रतिबिम्ब है। भिन्नता कवि की या पाठक की सस्कारगत विविधता के कारण लक्षित होती है। अतः विश्व के विभिन्न काव्यों के अन्तर्गत भी एक शाश्वत अखण्ड सत्य के प्रकाश की ही झलकें दिखलाई देती हैं। संस्कृति के विविध रंगों से रंगे सस्कार या हृदय के दर्पणों में प्रतिबिम्बित ये काव्य-रूप अखण्ड सत्य के ही विविध रूप या विविध पक्ष हैं। अतएव प्रसाद की इस धारणा से हम यहीं निष्कर्ष निकाल सकते हैं कि विज्ञान दर्शनोपलब्ध सत्य से काव्योपलब्ध सत्य की कम महत्ता नहीं, वरन् सत्य का सुन्दर और सजीव रूप होने के कारण हममें प्रभावात्मकता विशेष है और यह जीवन को केवल रूखा ज्ञान नहीं देता, वरन् उसके सुन्दर और समन्वित रूप को भाँकी दिखाकर विकास और कल्याण के मार्ग पर अग्रसर होने की प्रेरणा देता है। विज्ञान के साधनों का जीवन को अधिक सुन्दर बनाने के लिये उपयोग करना, काव्य की प्रेरणाओं द्वारा ही संभव है।

काव्यगत सत्य अन्य सत्यों में किस प्रकार भिन्न होता है, इसे एक उदाहरण द्वारा व्यक्त किया जा सकता है। विज्ञान और दर्शन में तर्क के द्वारा सत्य का स्वरूप मूलभूत सञ्चिष्ट मौल्य में रहित हो जाता है। जिस प्रकार एक सुन्दर फूल मधुर मौर्य, कोमल रङ्गीन पखुडियों से युक्त हरी पत्तियों की सघनता के बीच हवा के झोंके में डालियों पर झूमता हुआ एक विशिष्ट प्रभाव डालता है, परन्तु एक वैज्ञानिक के विश्लेषण और परीक्षण के परिणामस्वरूप या एक दार्शनिक के तर्कों के उपरान्त निष्कर्षों में प्राप्त विवरण से उसके सजीव सुन्दर रूप का वैसा कोई आभास नहीं मिलता जैसा कि उपर्युक्त सुन्दर फूल का कल्पना पर पड़े प्रभाव के विश्लेषण रूप में आये कवि के काव्यात्मक वर्णन में प्राप्त होता है। उसी प्रकार का अन्तर विज्ञान-दर्शन-गत सत्य के रूप और काव्यगत रूप में देखा जाता है। इससे निश्चयतः यह धारणा पुष्ट होती है कि काव्यगत सत्य का अपना निजी महत्त्व है और वह सत्य हमारे हृदय और कल्पना को स्पर्श और प्रभावित करता है। प्रसाद के विचार से काव्य सत्य का आदिम और सहज रूप है। इसी से प्रत्येक जाति का प्रारम्भिक साहित्य कविता के रूप में ही प्राप्त होता है।

आत्मा की अनुभूति रूप में आया काव्य सत्य का उद्घाटन करता है, यह मान लेने पर, जब हम और आगे विचार करते हैं, तो यह काव्य सत्य के उस स्वरूप के उद्घाटन करने में भी समर्थ हो सकता है जो विश्लेषण, तर्क या विज्ञान से परे है। विद्वानों ने सत्य के इसी स्वरूप को रहस्यवाद कह कर अपना भाव प्रकट किया है। प्रसादजी का आदर्श काव्य के इसी स्वरूप को स्पष्ट करता है। उन्होंने स्पष्ट ही कहा है—'काव्य में आत्मा की सकल्पात्मक मूल अनुभूति की मुख्य धारा

रहस्यवाद है<sup>१</sup>।' इससे यह स्पष्ट होता है कि प्रसादजी रहस्यवादी काव्य को ही महत्त्व प्रदान करते हैं, अन्य प्रकार का काव्य वैसा महत्त्वपूर्ण नहीं है। प्रसादजी का यह दृष्टिकोण आदर्शवादी है।

यहाँ पर एक प्रश्न यह उठता है कि अभिव्यक्ति पक्ष को लेकर चलने वाले काव्य का फिर क्या महत्त्व है? प्रसाद की दृष्टि से वह काव्य का पूर्ण रूप नहीं है। यह धारणा उनकी भारतीय काव्य सिद्धांतों की विवेचना के प्रसङ्ग में स्पष्ट है। उनका मत है कि काव्य में आत्मा रस है, क्योंकि वह अद्वैत भावना पर आधारित है। रीति, अलङ्कार, वक्रोक्ति आदि सिद्धांत काव्य में इसके प्रतिपक्ष रूप में आये, क्योंकि रस को केवल नाटक का विषय प्राचीन आचार्यों द्वारा माना गया। ये सिद्धांत काव्य के अभिव्यक्ति पक्ष को ही लेकर चले, तो क्या यह सोचना मगत है कि जहाँ अलङ्कार, रीति या वक्रोक्ति हैं, वहाँ अनुभूति का कोई स्थान नहीं। वास्तव में आगे चल कर अनुभूति के स्थान को ही प्रमुख महत्त्व देकर रस और ध्वनि सिद्धांतों का विकास हुआ। आचार्य विश्वनाथ का कथन 'वाचयरसात्मक काव्यम्' तो रस को आत्मा मानता ही है, ध्वनि के प्रवर्तक आचार्य आनन्दवर्धन ने भी रस की मुख्यता रसध्वनि को सर्वश्रेष्ठ स्थान देकर स्वीकार की। उनका कथन है— 'प्रतीयमानस्य चान्य प्रभेद दर्शनेपि रसभाव मुखेनैवोपलक्षणम् प्राधान्यात्।' इतना ही नहीं अभिनवगुप्त पादाचार्य ने अपने 'ध्वन्यालोक लोचन' में तो ध्वनि के साथ वास्तव में रस को ही काव्य की आत्मा स्वीकार कर लिया। 'तत्र रसमेव वस्तुतः आत्मा वास्तव्यलकार ध्वनिस्तु सर्वथा रस प्रति पर्यवस्यते।' इस प्रकार प्राचीन भारतीय काव्य सिद्धांतों के विकास में भी प्रसाद ने अनुभूति पक्ष की महत्ता के ही दर्शन किये।

रस की काव्य में सर्वोपरि महत्ता है क्योंकि इसमें अद्वैतता स्थापित होती है। रसोर्वस श्रुति का यही भाव है। रस आनन्द रूप है जिसमें समस्त चेतना आत्मा की आनन्दानुभूति में मग्न हो जाती है। इस प्रकार प्रसादजी शान्त रस को सर्वश्रेष्ठ मानते हैं, क्योंकि इसमें चित्त की स्थिति शान्त तरङ्गहीन समुद्र के समान हो जाती है और उनके विचार से द्वैत पर आधारित होने के कारण ही भक्तिभाव रस की कोटि में नहीं सम्मिलित किया गया। पर यह विचार समीचीन नहीं जान पड़ता, क्योंकि हास्य, वीर्य, रौद्र आदि में भी द्वैतभावना विद्यमान है, पर वे रस माने गये हैं।

यह प्रसाद के काव्य सम्बन्धी सिद्धांत की सक्षिप्त रूपरेखा है। प्रसाद का काव्य-दर्शन मौलिक किन्तु आदर्शवादी है। काव्य के पूरुष सर्वश्रेष्ठ स्वरूप को वे आनन्दवादी मानते हैं जिसका आधार शैवाद्वैतवाद है। भक्ति भावना को वे इस दृष्टि से विरह प्रदान और दुःखवादी मानते हैं, क्योंकि वह द्वैत को स्वीकार करती है। परन्तु क्या प्रसाद के काव्य में सर्वत्र उनके इस सिद्धांत के अनुसार आनन्दवादी स्वर ही मुखरित

हुए है। ऐसी बात नहीं। उनके सभी काव्यों 'प्रेमार्थक काननकुसुम, भरना, आँसू, लहर, कामागनी' में दुःखवादी स्वर ध्वनित हुए हैं वहाँ भी द्वैतानुभूति प्रधान है। इसमें यह स्पष्ट है कि वे अपने इस आदर्श को पूर्णतया उतार नहीं पाये। हाँ इसमें कोई सन्देह नहीं कि कामायनी में समस्त भावों की परिणति आनन्दवाद में हो गई।

✓ काव्य की सत्यानुभूति का सिद्धांत अधिकांश उनकी काव्य कृतियों में चरितार्थ हुआ है। प्रेम पथिक का सत्य 'इस पथ का उद्देश्य नहीं है शांत भवन में टिक रहना, किन्तु पहुँचना उस सीमा पर जिसके आगे राह नहीं।' एक रहस्यानुभूति ही है। 'आँसू' की पक्तियाँ 'जो घनीभूत पीड़ा थी, मस्तक में स्मृति सी छाई। दुर्दिन में आँसू बन कर वह आज बरसने आई।' इस काव्य में परिव्याप्त जीवन के सत्य का दर्शन कराती है जिसका समाहार आँसू की व्यापकविश्व सवेदना और मानवता की भावना में हो जाता है। कामायनी में मानव वृत्तियों तथा सभ्यता और सस्कृति के विकास का रहस्य मनु श्रद्धा, इडा के कथानक और व्यक्तित्व में प्रतिबिम्बित हुआ है—

नारी तुम केवल श्रद्धा हो विश्वास रजत नग पगतल मे,  
पीयूष खात बहा करो, ज के सुन्दर समतल में।

इन पक्तियों में नारी जीवन का मूलभूत रहस्य है। इसी प्रकार लज्जा और काम के संदेश, श्रद्धा की प्रेरणा, इच्छा, ज्ञान और कर्म का समन्वय, समरसता, जीवन के विकास के लिये आधारभूत सत्य की विभिन्न अवस्थाओं या स्वरूपों का ही उद्घाटन करते हैं। हम कह सकते हैं कि यह सत्य का उद्घाटन प्रसाद की सकल्पात्मक अनुभूति का ही प्रतिफल है।

इस प्रकार अपने ग्रंथों और विशेषतया कामायनी में प्रसादजी ने सत्य की मूल चारुत्व में अभिव्यक्ति करने का प्रयत्न किया है। परंतु चारुत्व या प्रेम पक्ष की अपेक्षा सत्य का श्रेय या शिव पक्ष अधिक व्याप्त है जिससे यह कहा जा सकता है कि प्रसाद की सकल्पात्मक अनुभूति विकल्पात्मक या सैद्धान्तिक ज्ञान से अधिक बोधिल हो गई है और प्रसाद का सत्य या रहस्य का उद्घाटन भावात्मक से अधिक बुद्धिवादी है, पर उसमें सत्य का अखण्ड और शाश्वत स्वरूप है, इसमें सन्देह नहीं।



# ‘प्रसाद’ की काव्य शास्त्रीय मान्यतायें

रामचन्द्र तिवारी

‘प्रसाद’ का समस्त काव्य-साहित्य उनकी निजी काव्य शास्त्रीय मान्यताओं पर आधारित है। खेद है, कि प्रसाद के विदग्ध आलोचकों ने भी उनके द्वारा स्थापित मान्यताओं के विवेचन-विश्लेषण का प्रयत्न न किया। आचार्य शुक्ल की मर्यादा-वादिता, विवेकशीलता एवं लोक-दृष्टि प्रसाद के ‘आनन्दवाद’ का समर्थन न कर सकी। प० नन्ददुलारे बाजपेयी की सूक्ष्म-दृष्टि प्रसाद की मान्यताओं से इतनी अधिक प्रभावित रही कि वह उनके समुचित मूल्यांकन में प्रवृत्त न होकर समर्थन और व्याख्या में ही लगी रही। हिन्दी के इतिहास लेखकों ने भी इन मान्यताओं को ऐतिहासिक पद्धति से प्रस्तुत करते हुए अपने काव्य-बोध को असम्पृक्त ही रहने दिया। कुछ वयोवृद्ध-ज्ञानवृद्ध साहित्यिक नेताओं ने प्रसाद के सम्मरणों से ही अपने को सन्तुष्ट रखा। कुछ अधिक मर्मज्ञ पण्डितों ने शैव-दर्शन के समस्त सूत्रों को प्रसाद की रचनाओं में ढूँढने में अपने जीवन का बहुत बड़ा भाग लगा दिया। नवीन तरुण आलोचकों ने वर्तमान भौतिक-बौद्धिक समस्याओं का प्रसाद की कृतियों में समाधान ढूँढते हुए विश्वास के साथ घोषित किया कि प्रसाद के समाधान प्राचीन जीवन-दृष्टि पर आधारित अव्यवहारिक एवं आदर्शवादी है। यह सब तो हुआ किन्तु स्वयं प्रसाद के द्वारा उठाये गये काव्य-शास्त्रीय प्रश्नों के आधार पर न तो भारतीय काव्य-शास्त्र के अनुशीलन की चेष्टा की गई और न उन्हीं की कृतियों का ही मूल्यांकन किया गया।

प्रसादजी पूर्णतः आनन्दवादी हैं। उनका यह ‘आनन्दवाद’ ‘आत्मानन्द’ और ‘रसानन्द’ की अभेदात्मक स्थिति स्वीकार करता है। ‘आत्मानन्द’ दार्शनिक दृष्टि की उच्चतम उपलब्धि है और ‘रसानन्द’ काव्य-क्षेत्र की दिव्यतम विभूति। प्रसादजी दर्शन और काव्य की भूमियों में अंतर नहीं मानते। वे अभिनव गुट से सर्वथा सहमत होते हुए आत्मानुभूति को ‘रस’ स्वीकार करते हैं<sup>१</sup>। काव्य और दर्शन की इस एकता का साक्ष्य देते हुए वे ‘उपनिषदों’ की अनेक पक्तियाँ उद्धृत करते हैं। वे कवि से केवल सहृदयता की ही आशा नहीं करते, सत्य की भी आशा करते हैं। उनकी दृष्टि में सत्य की सत्ता विरोध है। वह केवल ‘श्रेय’ तक ही सीमित नहीं, ‘प्रेय’ को भी आत्मसात् कर लेता है<sup>२</sup>। काव्य में भी ‘श्रेय’ और ‘प्रेय’ दोनों का सामञ्जस्य

<sup>१</sup> ‘आस्वादानात्माऽनुभवो रसः काव्यार्थमुच्यते’—काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध पृष्ठ ७०

<sup>२</sup> काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध पृष्ठ ३७

अभीष्ट है। 'सत्य' प्राकृतिक विभूतियों में व्याप्त है। इसे केवल विवेकपूर्ण एवं बुद्धि-सम्मत तर्क-प्रक्रिया से ही उपलब्ध नहीं कर सकते। इसे आत्मा की अनुभूति से प्राप्त कर सकते हैं। आत्मा की अनुभूति ही काव्य है। 'मनन-शक्ति', 'वाक्-शक्ति' और 'प्राण-शक्ति' ये तीनों आत्मा की मूलभूत क्रियाएँ हैं। इसीलिये इन तीनों की प्रेरणा से काव्य के अन्तर्गत चिन्तन, अभिव्यक्ति और सजीवता का सामंजस्य देखा जाता है। प्रसादजी आत्मा की मनन-शक्ति को तर्काश्रित चिन्तन और मनन से भिन्न मानते हैं। तर्क-वितर्क या बौद्धिक विश्लेषण 'विज्ञान' के अंतर्गत आता है। आत्मा की मनन-शक्ति युग विशेष या व्यक्ति विशेष की वस्तु नहीं है। वही सभी युगों की समष्टिगत अनुभूतियों में अन्तर्निहित रहती है। सत्य भी एक शाश्वत चेतनता है। इसीलिये इसकी उपलब्धि व्यक्ति विशेष या युग विशेष की बौद्धिक मान्यताओं के आधार पर नहीं हो सकती। इसे तो समस्त युगों की समष्टिगत अनुभूतियों के आधार पर ही अनुभूत किया जा सकता है। प्रसादजी ने इतिहास का गहन अध्ययन इन्हीं समष्टिगत अनुभूतियों में परिचय प्राप्त करने के लिए ही किया था। इसीलिये ऐतिहासिक ज्ञान भी उनकी काव्य-कृतियों का एक वाह्य उपकरण बन गया है।

काव्य और दर्शन को एक ही आधार पर प्रतिष्ठित करने में प्रसादजी को उपनिषदों के 'आत्मवाद' आगमवादियों के अद्वैतमूलक आनन्दवाद तथा सिद्धों के 'समरसानन्द' को ही मूल भारतीय दार्शनिक धारा सिद्ध करना पड़ा। दर्शन की उपर्युक्त पद्धतियाँ ही उनको अपनी मान्यताओं के अनुकूल प्रतीत हुईं। शेष दर्शनों को उन्होंने दुःख मूलक, विवेकवादी एवं अनात्मवादी बताया। ब्राह्म्यो का तत्त्वचिन्तन, बौद्धों की दार्शनिक मान्यताएँ, जैनियों की अहिंसात्मक भावना, शंकर का अद्वैतवाद, समस्त पौराणिक साहित्य, रामायण और महाभारत तथा समस्त भक्ति-साहित्य विवेकवादी परम्परा के अन्तर्गत आते हैं। इनमें बुद्धिवाद की प्रधानता है। यह भारतीय आर्यों की वास्तविक प्रवृत्ति नहीं। जिन जातियों को जीवन में सघर्ष झेलना पड़ता है वे आनन्दवाद की उपासना नहीं कर सकती। वे ससार को दुःखमय मान लेती हैं। इससे मुक्ति का उपाय ढूँढती हैं। दुःख दूर करने वाली परोक्ष सत्ता की कल्पना करती हैं। इस परोक्ष सत्ता के सामने प्रणत होती हैं। उससे रागात्मक सम्बन्ध स्थापित करने पर भी प्रत्यक्ष अनुभूति के अभाव में मानसिक विरह-जन्य पीड़ा का अनुभव करती हैं। वस्तुतः यह भेदात्मक जीवन दृष्टि है। इसकी जड़ में विवेकवादी और बौद्धिक प्रेरणाएँ हैं। जीवन में विधि-निषेध की स्थापना आदर्श एवं मर्यादा की प्रतिष्ठा, नैतिकता और अनैतिकता का प्रश्न, यह सब कुछ भेद-मूलक दृष्टि का ही परिणाम है। यह चिरन्तन सत्य नहीं है। यह आत्मा की सकल्पात्मक अनुभूति-जन्य न होकर बौद्धिक विश्लेषण का प्रतिफल है।

भारतीय काव्य-शास्त्र के अंतर्गत काव्य की आत्मा के प्रश्न को लेकर चलने

वाले सम्प्रदायो मे केवल 'रस सम्प्रदाय' अद्वैतमूलक आत्मवाद के अनुकूल है। वीर्य-वान्-आर्यजाति ने जिस आनन्दवाद को अपने जीवन का लक्ष्य बनाया था भारतीय नाटको मे उसी की प्रतिष्ठा की गई थी। दूसरी ओर भारतीय दार्शनिक परम्परा की आदि एव प्रमुख धारा ने भी इसी की अनुभूति की थी। 'रस' की प्रतिष्ठा सर्व-प्रथम भारतीय नाटको मे ही की गई थी। अतएव 'आनन्दवाद' का सुंदरतम काव्यात्मक रूप इन्ही नाटको मे देखने को मिला। परवर्तीकाल मे 'आनन्दवाद' के स्थान पर विवेकवादी प्रवृत्तियाँ प्रधान होने लगी। जीवन मे आदर्श की प्रतिष्ठा हुई। नाटको के स्थान पर महाकाव्यो की रचना हुई। आत्मानुभूति के स्थान पर [ 'इदम' ] परानुभूति प्रधान मानी गई। दृश्य काव्यो का स्थान श्रव्य काव्यो ने ले लिया। काव्य के अतर्गत 'महत्तम' की पूजा का प्रचलन हुआ। फलम्बवरूप 'रस सिद्धांत' के उपरान्त आने वाले 'रीति', 'वक्रोक्ति', 'अलङ्कार' आदि सम्प्रदायो मे विवेकवादी प्रवृत्तियाँ लक्षित हुई। इन सम्प्रदायो की दृष्टि सतही और ऊपरी थी। वे काव्य के शरीर की ही शल्य-चिकित्सा करते रहे। जिस प्रकार स्थूल दृष्टि 'अन्नमय', 'प्राणमय', 'मनोमय' और 'विज्ञानमय' कोशे तक ही सीमित रहती है और आत्मानुभूत 'आनन्दमय' कोप तक नही पहुँच पाती उसी प्रकार इन सम्प्रदायो ने 'शब्द', 'अलंकरण', 'रचना पद्धति' या 'अभिव्यक्ति वक्रता' ( ये सभी बाह्य स्थूल उपकरण है ) को लेकर ही सिद्धांतो की प्रतिष्ठा की। प्रसादजी के अनुसार यह सब कुछ भेदमूलक अनात्मवादी जीवन-दर्शन का ही परिणाम है। जिस प्रकार 'कृष्ण' के व्यक्तित्व मे 'विवेकवादी' और 'आनन्दवादी' प्रवृत्तियो का अद्भुत समन्वय किया गया है ( सम्भवत इसीलिये वे पूर्णवितार माने जाते है ) उसी प्रकार ध्वनि सम्प्रदाय के अतर्गत 'विवेकवादी' और 'आनन्दवादी' दृष्टियो के समन्वय की चेष्टा की गई है। इस प्रकार प्रसाद की दृष्टि मे अद्वैत मूलक 'रसवाद' ही भारतीय काव्य की प्रकृत धारा है।

प्रसादजी की उपर्युक्त मान्यता समस्त भारतीय वाङ्मय के मुनः अनुशीलन की प्रेरणा देती है। उनकी मान्यताओ पर विचार करते हुए कई महत्त्वपूर्ण प्रश्न उपस्थित होते है। सर्व प्रथम यह विचारणीय है कि जब बौद्ध और जैन साहित्य, ज्ञाकर का अद्वैतवाद, रामायण, महाभारत तथा अन्य महाकाव्य, सम्पूर्ण भक्ति साहित्य, विवेकमूलक होने के कारण मूल आर्य भावना से अलग कर दिये जाँयगे तो भारतीय साहित्य के नाम पर रह क्या जायगा ? जिन कृतियो से भारतीय जनता और भारतीय राष्ट्र की आत्मा का पिछले कई सहस्र वर्षों से अटूट सम्बन्ध रहा है उन्हे अप्रधान सिद्ध करना कहाँ तक समीचीन है ? क्या यह नही कहा जा सकता कि अपनी व्यक्तितगत मान्यताओ की पुष्टि के लिये आधार और तर्क प्रस्तुत करने की चेष्टा मे प्रसाद को यह सम्पूर्ण व्याख्या करनी पडी है। इस प्रकार यह दृष्टिकोण प्रतिक्रियात्मक भी कहा जा सकता है।

इसमे सदेह नहीं कि आनन्द की उपलब्धि मानव जाति की चिर-साध्य वस्तु रही है, किन्तु साधन रूप में विवेक की महत्ता कौन अस्वीकार कर सकता है ? स्वयं प्रसाद भी मनु को आनन्द लोक की यात्रा कराने के पहले सारस्वत प्रदेश में ले जाते हैं जिसकी सम्पूर्ण कल्पना अनात्मवादी, भेदात्मक, बौद्धिक एवं विवेकशील जीवन दर्शन का प्रतिकल है। अद्वैतमूलक आनन्दानुभूति, जिसे प्रसादजी आर्यों की मूल प्रवृत्ति सिद्ध करते हैं, सामूहिक जीवन में किस प्रकार उपलब्ध हो सकती है। प्रसादजी ने जिन लोगों को साध्य रूप में उपस्थित किया है, वे साधक थे। विशेष सम्प्रदायों से सम्बद्ध थे। वस्तुतः 'आनन्दवाद' और 'विवेकवाद' का प्रश्न वैयक्तिक एवं सामाजिक जीवन-दृष्टियों का प्रश्न है। वैयक्तिक जीवन-दृष्टि 'आनन्दवाद' को—प्रेम, सौन्दर्य, उल्लास, प्रमोद जिसके व्यावहारिक रूप है—स्वीकार कर सकती है किन्तु सामाजिक दृष्टि, श्रद्धा, सहानुभूति, दैन्य आदि को महत्व देगी ही। अपनी लोक-दृष्टि के कारण ही आचार्य शुक्ल 'प्रेम' की तुलना में 'श्रद्धा' का सापेक्षिक महत्व स्वीकार करते हैं। वे 'प्रेम' को स्वप्न और 'श्रद्धा' को जागरण कहते हैं। 'प्रसाद' और आचार्य शुक्ल की काव्य शास्त्रीय मान्यताओं के भेद के मूल में यह दृष्टि-भेद भी कार्य करता रहा है।

जिस 'आत्मवादी' दर्शन को प्रसादजी आर्यों की मूल प्रवृत्ति मानते हैं उसके सम्बन्ध में भी अन्वेषकों में मतभेद नहीं है। इधर ऐसी मान्यताये पूरे विश्वास के साथ प्रस्तुत की जाने लगी हैं कि 'आत्मवादी' दर्शन अवैदिक है<sup>१</sup> ब्राह्मणों को 'आत्मतत्त्व' जैसी किसी सत्ता का न तो ज्ञान था न सकल्पात्मक अनुभूति<sup>२</sup>। ऐसी स्थिति में प्रसाद की इन मान्यताओं की ऐतिहासिकता भी सदेह से परे नहीं है।

उपनिषदों में प्रतिपादित 'आत्मा' की अद्वयता, शैवों की 'समरसानन्द' की कल्पना तथा सिद्धों की समरसता भी एक ही वस्तु नहीं है। उपनिषदों में 'आत्मा' के अतिरिक्त किसी अन्य सत्ता को स्वीकार ही नहीं किया है। 'एकमेवाद्वितीयम्' (ब्रह्म एक और अद्वितीय है) 'अयमात्मा ब्रह्म' (यह आत्मा ब्रह्म है) 'समरसानन्द' की कल्पना में 'जीवात्मा' और 'परमात्मा' दोनों की स्वीकृति है। 'जाते समरसानन्दे-द्वैतमप्यमृतोपमम्' में द्वैत का निषेध नहीं है। यह जीवात्मा-परमात्मा की एक साम-

१—"For if anything is certain about the 'Atman' it is its non-vedic origin",

२—"The 'Atman' was unknown to the Brahmanas."

जस्यमयी स्थिति है। इसके मूल में अद्वैत की प्रेरणा भले ही हो। 'काव्य' के अन्तर्गत 'भाव' की सत्ता अनिवार्य है। 'भाव' की स्थिति के लिये 'आश्रय' और 'आलम्बन' दोनों की कल्पना करनी ही होगी। पूर्ण 'रसानन्द' की उपलब्धि के लिये 'आश्रय' ( जीवात्मा ) और 'आलम्बन' ( परमात्मा ) को समरसात्मक स्थिति में कल्पित करके शैव दार्शनिकों ने अद्वैतवाद को काव्यानुकूल बनाने की चेष्टा की है। सिद्धों की 'समरसता' 'शिव' और 'शक्ति' तत्त्व की अभेदावस्था का ही दूसरा नाम है। यहाँ भी 'शिव' तत्त्व और 'शक्ति' तत्त्व दोनों की स्थिति स्वीकार की गई है। सिद्ध दर्शन के अन्तर्गत 'शक्ति' तत्त्व मिथ्या या भ्रम नहीं है। वह 'शिव' से अभिन्न है। वह 'शिव' के आधीन भी नहीं है। योगी साधक साधना के बल से स्वयं भी समरस अवस्था की प्राप्ति कर लेता है। 'मिदं सिद्धान्त पद्धति' में 'समरसता' की व्याख्या करते हुये कहा गया है— "अतएव कुलाकुल स्वरूपा सामरस्य निज भूमिका निगद्यते" टीका— [ ( अतएव ) अस्मिन् समये शिव शक्त्योभेदाभावादेव य परा-शक्ति ( कुलाल स्वरूपा ) सकल स्वरूपा ( सामरस्य निज भूमिका ) तुल्य रस स्वभावावस्था शिवो वा शक्तिरित्यादि विकल्पानर्हेति यावत् ( निगद्यते ) योगेभिः शास्त्रेणु प्रतिपादने ]। इस व्याख्या के अनुसार 'समरसावस्था' 'शिव' और 'शक्ति' की अभेदावस्था ( विकल्परहित ) है। यागियों को अनुभूत होत वाला यह 'समरसानन्द' साधनागत है।

वस्तुतः प्रसादजी को भी अपने मत का प्रतिपादन करने समय उसे श्रुति सम्मत बनाने का मोह था। शैवों की 'समरसता' तो निश्चय ही काव्यानुकूल है किन्तु उपनिषदों के 'आत्मवाद' से उसका उद्गम तथा सिद्धों के आनन्दवाद में उसका विकास दिखाने की चेष्टा में प्रसादजी को निजी मान्यताओं का आरोप करना पड़ा है।

यह होने पर भी 'विवेकवाद' और 'आनन्दवाद' के आधार पर समस्त भारतीय साहित्य काव्यशास्त्र एवं दर्शनों की व्याख्या करके प्रसादजी ने एक नवीन दिशा की ओर सकेत किया है। हमें विश्वास है कि निकट भविष्य में 'हिन्दी काव्य शास्त्र' का निर्माण करने वाले विद्वान् प्रसाद के दिशा-निर्देश की उपेक्षा नहीं करेंगे।

# व्यक्तित्व का द्वन्द्व और प्रसाद

प्रेमशंकर

साहित्य में व्यक्तित्व का प्रकाशन किस सीमा तक होता है, इस विषय में विचारको ने पूर्णतया विरोधी विचार भी प्रकट किए हैं। साहित्य व्यक्तित्व का प्रकाशन है अथवा वह उससे पलायन है, ये दोनों वाक्य स्थूल दृष्टि से परस्पर विरोधी प्रतीत हो सकते हैं, किन्तु यदि 'व्यक्तित्व' की व्यापक परिधि पर दृष्टि रखी जाय तो इनका अन्तर अपेक्षाकृत कम हो जायगा। मानव का क्रियाशील उत्कृष्ट व्यक्तित्व अखण्ड इकाई के रूप में हमारे समक्ष आता है, किन्तु उसके अनेक पटल होते हैं जो साहित्य में अनावृत हो सकते हैं। कृतिकार अपने व्यक्तित्व के महत्वपूर्ण पटल ही प्रस्तुत करता है। शेष पर उसे नियन्त्रण रखना पड़ता है। उसका यह व्यक्तित्व किस प्रकार अनावृत होता है, यह प्रश्न सृजन-प्रक्रिया से सम्बन्ध रखता है। अपने ऊर्ध्वमान चेतन को अभिव्यक्ति देने के अतिरिक्त महान् लेखक अनेक प्रकार के व्यक्तित्व गडते भी हैं।

प्रसाद में व्यक्तित्व-सम्बन्धी ये दोनों ही स्वरूप मिलते हैं। यह निश्चित है कि अधिकांश लेखको की भाँति उनके लेखन की आरम्भिक प्रेरणा व्यक्तिगत जीवनानुभूति है। 'भरना' के अनेक गीतों में कवि का यह व्यक्तिगत स्वर अनलकृत रूप में झलक आया है। किन्तु कोई भी महत्वपूर्ण साहित्यकार अधिक समय तक स्वयं से उलझ कर नहीं रह सकता। उसे अपनी अनुभूतियों का क्षेत्र व्यापक करना पड़ता है, जिसके लिए विभिन्न प्रकार की पद्धतियाँ अपनायी जा सकती हैं। किसी दर्शन अथवा सिद्धान्त का आवरण उन पर चढ़ाया जा सकता है। ऐसी स्थिति में दर्शन, राजनीति आदि का आश्रय लेना होगा। अनुभूतियों के नियमन, नियन्त्रण की नवीनतम प्रणाली बौद्धीकरण की है। इस प्रकार की प्रक्रिया में एक खतरा यह रहता है कि कहीं साहित्य आत्म-प्रवचना न बन जाय। क्योंकि अनुभूति के पल्लवन पोषण की ये प्रणालियाँ अधिक स्वाभाविक नहीं कही जा सकती। प्रसाद ने भाव-नियमन के लिए किसी बाह्य उपचार का आश्रय अपेक्षाकृत कम ही ग्रहण किया है। इसे हम उनका आत्मानुशासन कह सकते हैं, जिसकी सहायता से उन्होंने अपनी भावनाओं का उदात्तीकरण किया। यह उनके विकासशील व्यक्तित्व का परिणाम है, जो उन्हें 'चित्राधार' की साधारण अभिव्यक्ति से 'कामायनी' जैसी प्रौढ़ कृति तक ले गया। आत्मानुशासित लेखक साधारण प्रवचनकर्ता होने से बच जाता है, क्योंकि वह बाह्य प्रचलित जीवन-सिद्धान्तों को साहित्य में रूपान्तरित कर देने

मात्र से सतुष्ट नहीं हो जाता। प्रसाद ने अपने व्यक्तित्व का विकास किया। जीवन को अपनी जिज्ञासु और जागरूक दृष्टि से देखा और उसे रससिक्त अभिव्यक्ति देने का प्रयत्न किया। 'कामायनी' के अंतिम सर्ग दर्शन के भार से बोझिल दिखाई देते हैं, पर उनसे नीरसता की शिकायत जल्दी नहीं की जा सकती। श्रेष्ठ साहित्य, विशेष-तया काव्य की यही सार्थकता है— कि वह सभी कुछ अपनी रसवती पगडंडी में गुजार दे। जैसा प्रसाद ने स्वयं कहा है—

‘छिप-छिप किरणें आती जब, मधु से सीची गलियो में।’

प्रसाद अपने व्यक्तित्व को अधिक छिपा नहीं पाये। संगोपन में उन्हें आशिक सफलता ही प्राप्त हुई है। मेरी धारणा है कि व्यक्तित्व में पलायन की वृत्ति लेकर चलने वाला लेखक कभी कभी एक सकीर्ण दायरे की ओर बढ़ता चला जाता है। वह ‘विशिष्ट वर्ग’ का स्वर बन कर रह जाता है। एक आदर्श सिद्धांत की ओट में खरा-खोटा सभी कुछ चला देने की कोशिश की जाती है, और कभी कभी इस प्रकार के लेखक आत्म-प्रवचना तथा बाह्याडम्बर के शिकार हो जाते हैं। उनमें ईमानदारी और सचाई क्रमशः कम होती जाती है, जो साहित्य के लिये सबसे अधिक घातक है। प्रसाद ने अपने व्यक्तित्व को वाणी दी है, बिना अधिक दुराव अथवा सकोच के। हा, उसमें शालीनता और सयम अवश्य है। भाव-क्षेत्र में हम इसे उदात्तीकरण और शिल्प-क्षेत्र में लाक्षणिक अभिव्यक्ति कह सकते हैं। तुलसी के शृङ्गार वर्णन में विशेषतया राम-सीता के सम्बन्ध को लेकर शील तथा मर्यादा दिखाई देते हैं पर दोनों कवियों के कार्य-कारण में बड़ा अंतर है। एक में प्राचीन भक्त-कवि की आध्यात्मिक नैतिकता है, दूसरे में आधुनिक मानववादी साहित्यकार के गुरु दायित्व की भावना। जीवनी और व्यक्तित्व में जो सूक्ष्म अंतर है, उसे हिन्दी में निराला के अनन्तर सम्भवतः प्रसाद ने सबसे अधिक जाना-पहिचाना था। निराला की निर्व्यक्तिकता यद्यपि प्रसाद में नहीं मिलती, किन्तु उन्होंने अपने व्यक्तित्व को विकसित करके ही उसे अभिव्यक्ति दी। ‘आँसू’ इसी व्यक्तित्व का प्रकाशन है, यद्यपि जीवन की किसी घटना-विशेष को उसकी प्रमुख प्रेरणा स्वीकार किया जा सकता है। इन दोनों के मध्य ऐसा अंतराल रख दिया गया है कि पाठक, समीक्षक अनुसंधान करते रह जाते हैं, और कुछ को तो उस प्रेम काव्य में रहस्यवाद के भी दर्शन होने लगते हैं। महान साहित्यकारों की यह असाधारण विजय है।

साहित्य में व्यक्तित्व की एक नई प्रणाली प्रसाद में देखी जा सकती है, जो किंचित् जटिल होते हुए भी मौलिक है। उन्होंने व्यक्तित्व के द्वंद्व को अभिव्यक्ति दी है। इसे किंचित् स्पष्टता के साथ कहूँ तो यह स्वीकार करना होगा कि स्वयं लेखक में जो व्यक्तित्व का द्वंद्व था, उसने साहित्य में अभिव्यक्ति प्राप्त की है। पर प्रसाद ने इस द्वंद्व का लाभ उठाया, एक सन्तुलन स्थापित करने में। वैज्ञानिक सिद्धांत हैं

कि जब दो समान भार की शक्तियों में पारस्परिक तनाव होता है तब उनमें सन्तुलन बना रहता है। प्रसाद के सघर्ष और द्वन्द्व-भरे व्यक्तित्व की यही विशेषता है—कि उसमें विकर्षण, दिग्भ्रम, कुण्ठा कम है। यह द्वन्द्व विरोधी शक्तियों के मिलन से जीवन का एक नया आसव तैयार करता है। इसे हम उनकी समीकरण अथवा समन्वय की शक्ति कह सकते हैं। प्रश्न है— कि यह द्वन्द्व किस स्तर पर अंकित हुआ है ? आध्यात्मिक, मनोवैज्ञानिक, राजनैतिक, बौद्धिक किस बिंदु पर उसका परिपाक हुआ है ? सम्भवतः इनमें से किसी एक वर्ग के भीतर उसका आकलन नहीं किया जा सकता। हैमलेट जैसे मानसिक द्वन्द्व के पात्र मनोविज्ञान के निकट है और उसके सर्वोत्तम उदाहरण कहे जा सकते हैं। आध्यात्मिक सघर्ष पुण्य-पाप, सत्य-असत्य, स्वर्ग-नरक की नैतिक विवेचना से सम्बन्धित है। राजनैतिक, बौद्धिक स्तर के द्वन्द्व रूस और अमेरिका के कथा-साहित्य में प्रचुर मात्रा में उपलब्ध है। प्रसाद के अपने जीवन में जो स्थिति थी उसे अनुभूति और अभिव्यक्ति का द्वन्द्व भी कहा जा सकता है जो प्रायः सभी महत्त्वपूर्ण रचनाकारों में देखा जा सकता है। प्रसाद प्रेषणीयता की समस्या खड़ी करने के पक्ष में नहीं थे। आत्मविश्वास से भरे लेखक इसकी चिन्ता भी नहीं करते। द्वन्द्व की स्थिति में प्रसाद का विकास होता रहा, जैसे पाषाणों का घर्षण अग्नि को जन्म देता है। इस विकास के प्रति वे पूर्ण सजग थे। 'आसू' का नवीन सस्करण, जिसमें निराशा को आशा में परिवर्तित किया गया, इसका प्रमाण है। कवि का अपना पथ निश्चित था। वे शविन और कर्म के उपासक, समन्वय-वादी, आनन्दमार्गी, रस-परम्परा के कवि थे। उनका व्यक्तित्व द्विविधात्मक नहीं था, उसे हम रहस्यपूर्ण तथा जटिल कह सकते हैं। प्रेमचन्द का जीवन पारदर्शी था, इसी कारण वे सीधी-सादी, सपाट राह पर चले, बड़ी शक्ति और निष्ठा के साथ। इस दिशा में वे अप्रतिम हैं। प्रसाद का आंतरिक जीवन आन्दोलित था। वह उनके साहित्य में एक नया व्यक्तित्व बनकर प्रतिफलित हुआ, द्वन्द्व के रूप में। यह द्वन्द्व भाव-क्षेत्र का नियमन तो करता ही रहा, शिल्प को भी उसने प्रभावित किया। 'कामायनी' महाकाव्य की रूपरेखा भी किंचित गीतात्मक हो गई। नाटक पूर्णतया रंगमंच के अनुकूल नहीं हो पाए। उनमें गीतों का बाहुल्य हो गया। कहानियाँ गीत-कथाएँ जैसी हैं। वास्तव में द्वन्द्व भरे व्यक्तित्व के लेखक को अधिक सावधानी से कार्य करना पड़ता है। प्रसाद सोद्देश्य रचनाकार हैं। कहा जा सकता है— कि उनमें भाव शिल्प का द्वन्द्व जो किसी सीमा तक है, व्यक्तित्व के द्वन्द्व के ही कारण है, जिसमें अन्त में भाव की उचित शिल्प में प्रतिष्ठा हुई।

व्यक्तित्व के द्वन्द्व का स्पष्ट रूप मिलता है—प्रसाद की चरित्र सृष्टि में। उनके नाटकों की कथावस्तु ऐतिहासिक है, किन्तु पात्रों की रूपरेखा इतिहास के अनुकरण मात्र पर आधारित नहीं है। इतिहास के अतिरिक्त भी इन पात्रों का एक व्यक्तित्व



है जिसमें द्वन्द्व की स्थिति मिल जाती है। शेक्सपियर के नाटक “जूलियस सीजर” एक बहुश्रुत वीर को उसकी कतिपय दुर्बलताओं के साथ प्रस्तुत करता है। इसके माध्यम से नाटककार एक महत्वाकांक्षी के उस अतिशय आत्मविश्वास पर विचार करना चाहता है जो उसके आवेश में किसी की चिन्ता नहीं करता। प्रभुता कितने शत्रुओं को जन्म दे सकती है, यह भी इससे प्रकट है। इसी प्रकार प्रसाद अपने पात्रों के प्रसिद्ध व्यक्तित्व से आगे बढ़ कर विचार कर सके हैं। कल्पना का आश्रय ग्रहण करने के अतिरिक्त कहीं-कहीं उन्होंने इतिहास की सीमाओं का अतिक्रमण भी किया है। उदाहरणार्थ ‘चन्द्रगुप्त’ नाटक में चन्द्रगुप्त अलक्षेन्द्र, सेल्यूकस आदि को परास्त कर भाग निकलता है। व्यक्तित्व का द्वन्द्व अधिकांश पात्रों में सन्निहित है। चाणक्य को इतिहास एक कुशल कूटनीतिज्ञ, विलक्षण बुद्धि के ब्राह्मण रूप में जानता है। पर ‘चन्द्रगुप्त’ नाटक का चाणक्य एक दूसरे ही रूप में आता है। उसमें कोमल भावनाओं का समावेश भी किया गया है। किन्तु परिस्थितियों के कारण उनमें भीषण परिवर्तन होता है। चाणक्य ने यौवन के आरम्भिक प्रहर में सुवासिनी से प्रेम किया था। पर वह राक्षस की प्रेमिका हुई, नन्द की राजनतंत्री बनी। कौन कह सकता है कि प्रतिशोध ज्वाला में इस घटना ने हव्य का कार्य नहीं किया? जब सुवासिनी लौट कर चाणक्य के पास आती है तब वह उसे स्वीकार भी नहीं कर पाता — राजनीति से उलझ जाने के कारण। यह उदार ब्राह्मण चन्द्रगुप्त की विजय देख कर प्रसन्न होता है। पुरस्कार रूप में कुछ भी नहीं चाहता। ‘महत्वाकांक्षा का मोती निष्ठुरता की सीपी में रहता है’ यह जान कर वह आगे बढ़ता है, पर कभी निरकुश-अत्याचारी नहीं हो जाता। सुवासिनी की स्मृति आने पर वह कहता है, ‘समभदारी आने पर यौवन चला जाता है, जब तक माला गूँथी जाती है, फूल मुरझा जाते हैं।’ इस सम्पूर्ण उद्धरण में द्वन्द्व की स्पष्ट अभिव्यक्ति हुई है। चाणक्य में व्यक्तित्व का जो द्वन्द्व अंकित हुआ है, उसमें हृदय, बुद्धि भीतर ही भीतर, पारस्परिक मर्षण करते हैं पर प्रखर व्यक्तित्व का प्राणी गतिमान होता जाता है। द्वन्द्व उसे निष्क्रिय अथवा जड़ नहीं कर पाते। इसी नाटक का दूसरा पात्र चन्द्रगुप्त भी द्वन्द्व की स्थिति से गुजरता है। मालविका, कल्याणी, कार्नेलिया उसके प्रति प्रेम-प्रदर्शन करती हैं, पर वह अपने दायित्व में बदी, कठोर गुरु से नियंत्रित, भावनाओं से अधिक नहीं उलझ पाता। जब चाणक्य कहता है ‘छोकरियों से बात करने का समय नहीं’ तब उसे किञ्चित् दुःख होता है। नाटक के अंत में चाणक्य और चन्द्रगुप्त में जो क्षणिक मनोमालिन्य होता है, उसे नाटक-शिल्प की दृष्टि से जिज्ञासा, कुतूहल की सृष्टि कहा जा सकता है, पर इसका प्रेरक है — व्यक्तित्व का वह द्वंद्व जो चन्द्रगुप्त में है, जिसके कारण वह अंत में असहनशील हो उठा।

प्रसाद व्यक्तित्व के द्वंद्व में इतना विश्वास क्यों रखते हैं? इसका कारण

केवल शिल्प-मोह नहीं है। वे तिलस्म और जासूस के लेखक भी नहीं हैं कि जिज्ञासा का एक वातावरण रच दे। उसका केवल मनोवैज्ञानिक आधार भी नहीं स्वीकार किया जा सकता। मानव को उसके मानवीय परिवेश में रखने का जो अभियान साहित्यकार में होता है, वह प्रसाद में पर्याप्त मात्रा में है। व्यक्तित्व का द्वन्द्व मानव की एक स्वाभाविक वृत्ति है, जिसका प्रकाशन अन्तर्वेदिनी सूक्ष्म दृष्टि रखने वाला उदार साहित्यकार ही कर सकता है। नाटको में ऐसे पात्र कम मिलेंगे, जिनकी केवल सिद्धांत-पालन के लिये सृष्टि की गई है। लक्षण ग्रंथों के आधार पर उनका सृष्टि नहीं हुई। उनके नायक “धीरोदात्त” की परीक्षा में पूर्ण सफलता नहीं प्राप्त कर सकते। ‘कामायनी’ नायिका-प्रधान प्रबन्ध-काव्य है, और उसके नायक मनु पर तो पुरातनपथी आलोचकों ने किसी समय अनेक आक्षेप किये थे। मनु का द्वन्द्व अपने रूपक में मानसिक स्तर का हो सकता है, उसे मनोवैज्ञानिक सघर्ष की सज्ञा दी जा सकती है, किन्तु वस्तुतः वह द्वन्द्व व्यक्तित्व का है। देवताओं के उत्तराधिकारी मनु में जो असह्य जिज्ञासाएँ हैं वे बारम्बार आपस में टकराती हैं और यह स्थिति उस समय तक बनी रहती है जब तक उसका उचित समाधान नहीं हो जाता। इस आदि मानव के समक्ष केवल यही प्रश्न नहीं है कि वह क्या करे, क्या न करे किन्तु बुद्ध की भांति वह जानने के लिये व्यग्र है कि जीवन का तात्पर्य क्या है? इन्हीं सन्तों ने कहा था—‘हे देवि ! बतादो जीवन का क्या सहज मोल ?’ मनु के व्यक्तित्व का द्वन्द्व अपनी उत्कृष्टतम सीमा तक पहुँच गया है और उन्हें हम प्रसाद की सर्वोत्तम चरित्र सृष्टि कह सकते हैं, जिसमें अनेक प्रकार के द्वन्द्व समाहित होकर उसके व्यक्तित्व को असाधारण गरिमा प्रदान करते हैं। प्रसाद के पात्रों का द्वन्द्व भरा व्यक्तित्व पथ का अन्वेषक है, इसी कारण वह अधिक सार्थक है और उसे मानसिक सघर्ष मात्र की श्रेणी में नहीं रखा जा सकता। इलाचन्द्र जोशी अथवा अज्ञेय के पात्रों से उनकी तुलना करने पर अंतर स्पष्ट हो जायगा। प्रसाद के जो कतिपय चरित्र केवल मानसिक झुझावात से गुजरते हैं, उनके व्यक्तित्व का निर्माण अत्यन्त सावधानी से किया गया है। दो प्रसिद्ध कहानियाँ ‘पुरस्कार’ और ‘आकाशदीप’ का आधार मनोवैज्ञानिक है। उनमें मानसिक द्वन्द्व का चित्रण है। दोनों की नायिकाएँ मधूलिका और चम्पा में एक अतर्द्वन्द्व की प्रमुखता है, यद्यपि ‘पुरस्कार’ ‘आकाशदीप’ की अपेक्षा अधिक विश्वासनीय बन सकी है। वातावरण को प्रधानता देने के कारण ‘आकाशदीप’ में कल्पना अधिक बलवती है। मधूलिका में प्रेम और कर्तव्य का द्वन्द्व है। और प्रसाद ने कथा को ऐसा मोड़ दिया है कि नारी दोनों ही परीक्षाओं में उत्तीर्ण होती है। कहानी के अंत में कोशलराज उससे पुरस्कार माँगने के लिये कहते हैं। वह चाहती तो कह सकती थी कि बन्दी अरुण को मुक्त कर दिया जाय। किन्तु इसमें फिर प्रेम के लिए उसका बलिदान ही क्या होता ? इसी कारण जब वह कहती है तो मुझे भी

प्राणदण्ड मिले' तब वह इस भावना से परिचालित है कि राज-नियम की अवहेलना न हो। 'आकाशदीप' की चम्पा प्रेमी जलदस्यु को अपने पिता का हत्यारा मान लेती है, और इस सदेह में वह सदैव के लिए उसे खो देती है। अपने द्वंद्व को स्पष्ट करते हुए वह कहती है कि 'मैं तुम्हें घृणा करती हूँ फिर भी तुम्हें प्रेम करती हूँ। अघेर है जलदस्यु, मैं तुम्हारे लिए मर सकती हूँ।' यह दोनों नारियाँ मानसिक द्वंद्व का उत्कृष्ट उदाहरण हैं, पर यहाँ भी यह द्वंद्व उनके सम्पूर्ण व्यक्तित्व की गरिमा बनकर ही आया है। जहाँ कहीं प्रसाद ने सिद्धांत रूप में अथवा शिल्प की दृष्टि से द्वंद्व-समन्वित पात्रों की सृष्टि की है, वहाँ उनकी रूप-रेखा दूसरी है। 'स्कन्दगुप्त में विजया छलना है और भटार्क एक चञ्चल बुद्धि का प्राणी।

चरित्रों में व्यक्तित्व का जो द्वंद्व निहित है, उसका तात्पर्य यह नहीं है कि वह द्विमुखी है। इस प्रकार के, आत्म-प्रवचना से भरे हुए पात्रों की मध्या प्रसाद में नगण्य हैं। द्वंद्व-मध्य जाते हुए पात्र जीवन में एक समरसता स्थापित कर लेते हैं। इससे उनके व्यक्तित्व की अपार क्षमता का परिचय प्राप्त होता है वास्तव में व्यक्तित्व के द्वंद्व की अभिव्यक्ति मात्र दे देना प्रसाद का उद्देश्य नहीं था। वे इसके माध्यम से पात्रों के व्यक्तित्व को एक असाधारण गरिमा प्रदान करना चाहते थे। आरम्भ से ही स्कन्दगुप्त में जीवन के प्रति उदासीनता और विराग की भावना है। 'अधिकार-सुख कितना मादक और सारहीन है'—इन शब्दों से उनकी वीतरागता का बोध होता है। किन्तु स्कन्द की यह उदासीनता निवृत्तिमूलक नहीं है। वह राज्य का सेनानी बनकर दस्युओं से उसकी रक्षा करता है। पुरगुप्त के लिए निष्कटक राज्य छोड़ने की उसकी इच्छा है। अपने प्रेम के जिस आंतरिक द्वंद्व से होकर उसे गुजरना पड़ता है वह उसके व्यक्तित्व में किसी प्रकार की कुण्ठा को जन्म नहीं दे पाता। यह इसी कारण सम्भव हो सका क्योंकि प्रसाद ने अपने पात्रों को जो व्यक्तित्व का द्वंद्व प्रदान किया है, उसमें इतनी शक्ति भी दी है कि वह इन द्वंद्वों से सघर्ष करता हुआ इनसे ऊपर उठ सके। स्वयं उनमें भी यह असाधारण क्षमता थी, तभी वे भाव और शिल्प की महत्तर ऊँचाइयों पर जा सके। पात्रों के द्वंद्व भरे व्यक्तित्व को देखकर कतिपय समीक्षक उन पर शेक्सपियर आदि का प्रभाव देखते हैं और उन्हें नाटकों में भारतीय रस-निष्पत्ति और पाश्चात्य चरित्र-चित्रण का मिलन प्रतीत होता है। उच्चकोटि के साहित्य में इस प्रकार का गठबन्धन संभव है, इसमें मुझे सदेह है। चरित्र-चित्रण का जो बाहुल्य नाटकों में है उसका प्रमुख कारण यही है कि नाटककार अपने पात्रों के व्यक्तित्व का द्वंद्व प्रकाश में लाकर उन्हें एक मानवीय वैशिष्ट्य प्रदान करना चाहता था। मानवीय जीवन-दृष्टि के सहारे लेखक अधिक गहराई में उतर जाता है। भारतीय रस-निष्पत्ति को हम नाटकों में पात्रों के व्यक्तित्व की विजय रूप में पा जाते हैं। कतिपय नाटकों को लेकर सुखान्त-

दुखान्त का जो वाद-विवाद है उसका कारण यही है कि हमने स्वयं प्रसाद की दृष्टि को, उनके प्रेरणा-स्रोत को ठीक से जाना-पहिचाना नहीं है। ये नायक सुखान्त, दुखान्त की सीमाओं में बन्दी नहीं किये जा सकते, क्योंकि इनकी सृष्टि लक्षण ग्रन्थों को आधार मानकर नहीं की गई। नाटककार की दृष्टि समग्र जीवन पर रही है, जिसमें सुख-दुख इसी प्रकार विद्यमान है, “चन्द्रिका अवेरी मिलती, मालती कुज में जैसे।” प्रसाद के नाटक न सुखान्त है और न दुखान्त, वे स्वाभाविक सम्भाव्य अन्त पर आश्रित हैं। इस तथ्य को अरस्तू भी स्वीकार करता है कि सभ्य आश्चर्य किसी रोमांचकारी असंभावना से वेहतर है। इन सक्षिप्त उदाहरणों से स्पष्ट है कि व्यक्तित्व का द्वन्द्व प्रसाद साहित्य की एक प्रमुख प्रेरणा है और जिज्ञासु विद्यार्थी को उससे समुचित परिचय होना चाहिये। जैसा कहा जा चुका है कवि की आन्तरिक, व्यक्तिगत जीवनानुभूति से इसका श्रीगणेश होता है। समर्थवान कवि ने इसका उदात्तीकरण किया, उसे विकास-दिशा दी। व्यक्तित्व का यह द्वन्द्व प्रसाद को एक पृथक साहित्यिक व्यक्तित्व प्रदान करता है।

प्रसाद में व्यक्तित्व के द्वन्द्व को सीमाओं को भी संक्षेप में देख लेना होगा, ताकि उसका उचित मूल्यांकन हो सके। प्रसाद मुख्यतया मानव की कोमल भावनाओं के शिल्पी है। जीवन का बहुत व्यापक अनुभव उन्हें नहीं था। भ्रमण के नाम पर दो चार यात्राएँ ही उन्होंने की थीं। वे एकान्त साधक थे। यह स्वीकार करना होगा कि उनका व्यक्तित्व द्वन्द्व सीमित है। बाह्य, यथार्थ जीवन का पूर्ण अंकन उसमें नहीं हो सका। प्रगतिशील विचारकों को उनसे भारी शिकायत हो सकती है। जीवन के जो सामाजिक, राजनैतिक संघर्ष होते हैं उनका अभाव प्रसाद में है। उनकी दृष्टि वस्तुपरक नहीं थी, यह भी इसका एक कारण है। यशपाल का “दिव्या” उपन्यास बाह्य-आन्तरिक, वस्तुगत-भावगत द्वन्द्व का एक सफल उदाहरण कहा जा सकता है। सामाजिक संघर्ष का अधिक अन्दाज न होने के कारण ही “कामायनी” में सारस्वत प्रदेश का संघर्ष किंचित हल्की रेखाओं से हुआ है। उसमें कवि की अनुभूति का पूर्ण योग नहीं है। पर इन कतिपय सीमाओं को स्वीकार करते हुये भी यह आरोप नहीं लगाया जा सकता कि प्रसाद में व्यक्तित्व का जो द्वन्द्व उभरकर आया है, वह केवल मनोविश्लेषण की कुँठाओं पर अश्वस्त है, अथवा उसमें अहंप्रधान आत्मप्रति की भावना है। वे अन्तर्मुखी (इंट्रोवर्ट) लेखक नहीं हैं। प्रसाद के साहित्य में व्यक्तित्व का द्वन्द्व संपूर्ण जीवन की सीठिका पर आश्रित है, और इसे उन्होंने एक कुशल शिल्पी की भाँति अभिव्यक्ति दी है। इसे ध्यान में रखकर ही उनके साथ उचित न्याय किया जा सकता है।

# नियतिवाद और 'प्रसाद'

नर्मदेश्वर चतुर्वेदी

( १ )

“नियतिवाद” भारतीय चिन्ताधारा की एकान्त विशेषता नहीं है। प्रायः सभी प्रमुख देशों में इसका कोई न कोई रूप उपलब्ध है। चीन के कुछ धार्मिक लोग ‘नियति’ को सार्वदेशिक नियम के रूप में निर्वैयक्तिक मानते हैं। इनके अनुसार मनुष्य उसकी लीला का एक साधन मात्र है। फिर भी वह नियति स्वयम्भू नहीं है, अपितु किसी अन्य अलौकिक शक्ति की उपज है। ग्रीक लोग ‘नियति’ की दैवी-शक्ति से भयभीत रहते आये हैं जिसका प्रभाव उनके नाटकों में देखा जा सकता है। ईसाई धर्म में ‘नियति’ को ईश्वरेच्छा के अधीन माना गया है। यहूदी लोग मनुष्य के पुरुषार्थ की स्वाधीनता को अमान्य ठहराते थे। वे सभी कर्मों को पूर्व निर्दिष्ट मानते थे, किन्तु आगे चलकर परमेश्वर की प्रभु-सत्ता को वे अधिक महत्व देने लगे। इसलाम धर्म में आठवी-शताब्दी के पूर्व ‘नियति’ को स्थान प्राप्त न था, किन्तु दमिश्क में प्रचलित विचारधाराओं के सम्पर्क में आकर सूफियो ने इसे आत्मसात कर लिया।

भारतीय वाङ्मय में ‘नियति’ शब्द का विशिष्ट प्रयोग श्वेताश्वतरोपनिषद्<sup>१</sup> से पूर्व का नहीं मिलता। फिर भी “नियतिवाद” का महत्व वास्तव में, मनु के समय से बल पकड़ता हुआ लक्षित होता है। “महाभारत” में एक स्थान पर कहा गया है कि “सारा विश्व अपने सृष्टिकर्त्ता के नियमानुसार चला करता है, किन्तु वह स्वयं स्वतन्त्र न होकर नियति के नियन्त्रण द्वारा प्रभावित रहता है।”<sup>२</sup> फिर उसी में अन्यत्र यह उल्लेख भी मिलता है कि “मनुष्य का दुख-सुख भगवद्विच्छा से वा नियति के कारण अथवा अपने कर्मफल द्वारा हुआ करता है।”<sup>३</sup> इसी प्रकार अनुशासन पर्व में यह भी पाया जाता है कि “अच्छी से अच्छी भूमि ऊसर रह जायेगी, यदि उसमें बीज न डाला जाय और अच्छा से अच्छा बीज भी ऊसर मिट्टी में उग न सकेगा। इसी प्रकार मनुष्य के पुरुषार्थ बिना दैव की भी सिद्धि नहीं होती।”<sup>४</sup> कुछ आगे चलकर यह भी कहा गया पाया जाता है कि “अग्नि की एक छोटी चिनगारी भी हवा का बल पाकर अधिक उठती है। यही दशा सचित कर्म की व्यक्तिगत पुरुषार्थ द्वारा होती है।”<sup>५</sup>

१—काल स्वभावो नियतिर्यद्विच्छा भूतानि योनि पुरुष इति चिन्त्या।

२—महाभारत, २।५।४

३—महाभारत, ३।१८३।८६

४—महाभारत, ६।६

५—महाभारत ६।४८

“योगवाशिष्ठ मे भी एक प्रसङ्ग मे इस प्रकार आता है, “दैव एव पुरुषकार दोनो भेडों की भांति परस्पर एक दूसरे से लड़ा करते हैं जो जिस अवसर पर बलवान पडता है वह दूसरे को पछाड़ देता है।”<sup>१</sup> फिर भी उसी ग्रन्थ मे —

पौरुष सर्वकारिणा कर्त्तुं राघव, नेतरत ।

फल भोक्तु च सर्वत्र न दैव तत्र कारणम् ॥<sup>२</sup>

अर्थात् “हे राम, वस्तुतः पौरुष ही सर्वत्र कार्य का कर्त्ता एव भोक्ता है। दैव को हम किसी प्रकार उसका कारण नहीं ठहरा सकते” द्वारा पुरुषकार को विशेष महत्व दिया गया है। याज्ञवल्क्य का कथन है कि “जिस प्रकार किसी एक पहिये से रथ नहीं चलता, उसी प्रकार बिना पुरुषकार के दैव की सिद्धी नहीं होती।”<sup>३</sup> फिर अन्यत्र उसी मे पाया जाता है कि “यदि मनुष्य अपने पुरुषार्थ द्वारा सफलता प्राप्त कर लेता है तो वह अपनी सफलता पर हावी रहता है। दैव सचित कर्मों के प्रभाव के अतिरिक्त और कुछ नहीं है।”<sup>४</sup> “रामायण” मे भी कहा गया मिलता है कि “किसी भी व्यक्ति का कार्य अशतः दैव द्वारा, अशत हठ द्वारा एव अशतः उसके कर्म द्वारा नियन्त्रित तथा परिचालित होता है।”<sup>५</sup> श्रीमद्भगवद्गीता मे एक प्रसंग मे बतलाया गया है कि “आरम्भ का अर्थात् बीज का नाश नहीं है और उलटा फलरूप दोष भी नहीं होता है। इसलिए कर्मयोग रूप धर्म का थोडा भी साधन, जन्म मृत्यु रूप महान भय से उद्धार कर देता है।”<sup>६</sup> इसी प्रकार अन्यत्र उसी ग्रन्थ मे यह भी सूचित किया गया है कि “योगभ्रष्ट पुरुष स्वर्गादिक लोको को प्राप्त होकर उनमे बहुत वर्षों तक वास करके शुद्ध आचरण वाले पुरुषों के घर जन्म लेता है।”<sup>७</sup> यह नहीं, “जैसे मनुष्य पुराने वस्त्रों को त्याग कर दूसरे नये वस्त्रों को ग्रहण करता है, वैसे ही जीवात्मा पुराने शरीरों को छोड़ कर नये शरीरों को प्राप्त होता है।”<sup>८</sup> परन्तु श्वेताश्वतरोपनिषद् मे यह स्पष्ट ही कहा गया मिलता है कि “वे एक ही परम देव परमेश्वर समस्त प्राणियों के हृदय-रूप गुहा मे छिपे हुए हैं, वे सर्वव्यापी और समस्त प्राणियों के अन्तर्यामी परमात्मा हैं। वे ही सबके कर्मों के अधिष्ठाता-उनको कर्मानुसार फल देने वाले और समस्त प्राणियों के निवास स्थान आश्रय हैं तथा वे ही सबके साक्षी शुभाशुभ कर्म को देखने वाले, परम चेतन स्वरूप तथा सबको चेतना प्रदान करने वाले, सर्वथा विशुद्ध अर्थात् निर्लेप और प्रकृति के गुणों से अतीत भी हैं।”<sup>९</sup>

१—योग वाशिष्ठ, मुमुक्षु प्रकरण ६।१०      २—योग वाशिष्ठ मुमुक्षु प्रकरण १।२

३—याज्ञवल्क्य स्मृति, आचाराध्याय १।३।५१

४—याज्ञवल्क्य स्मृति,

५—रामायण ३।३२।१२-२१ एव १।८३-८८

आचाराध्य १।३।४६

६—गीता, २।४०      ७—गीता, ६।४१

८—गीता, २।२२

९—श्वेताश्वतरोपनिषद्, ६।११

( २ )

“अमर कोशकार” ने नियति का अर्थ, “दैव दिष्ट भागधेय भाग्य स्त्री नियतिविधिः” बतलाया है। आचार्य मम्मट ने भी “काव्य प्रकाश” के मगलाचरण में सरस्वती को “नियति कृतरहित” कहा है जो कदाचित् “नवरस रुचिरा” के कारण है। वे प्रजापति की लोक-सृष्टि से उसे भिन्न मानते हैं, क्योंकि उनकी दृष्टि में लोक-सृष्टि “नियतिशक्त्या नियतरूपा” है “नियति कृत नियम रहिता” नहीं। “काव्य प्रकाश” के प्राचीन व्याख्याताओं ने नियति को “अदृष्ट” अथवा “असाधारण धर्म” के अर्थ में लिया है। परन्तु कश्मीरी शैव दर्शन के ३६ तत्वों शिव से लेकर धरा<sup>१</sup> तक— में से नियति एक तत्व है। प्रकृति और पुरुष के कार्य-कारण भाव की दृष्टि से “नियति” को माया का कार्य बतलाया गया है, किन्तु अभिनवगुप्त “नियति” को माया-प्रसूत कला का कार्य मानते हैं।<sup>२</sup> कश्मीरी शैवमत के अनुसार—

नियते शिव एवैक स्वतत्र कर्तृतामियात् ।

कुम्भकारस्य या संवित् चक्रदण्डादि योजने ॥<sup>३</sup>

अर्थात् शिव ने सारे सृष्टि-कार्य आदि को ‘नियति’ से स्वतत्र रहकर ही किया और वह जैसे कुम्भार के चक्र-दण्डादि की योजना में केवल एक साधन मात्र ही रही। इनके अनुसार ‘साध्य फल की उपलब्धि में ‘नियति’ का कोई महत्व नहीं है।’<sup>४</sup> यही नहीं, ‘नियति’ विश्व के विशिष्ट कार्यकलापो की योजना सभाला करती है,<sup>५</sup> जिससे उसका महत्व तो मालूम होता है, किन्तु वही सब कुछ नहीं है। तत्रालोक में ही अन्यत्र ‘नियति’ को माया, कला, राग, विद्या और काल की भाँति “कचुक षट्क” माना गया है।<sup>६</sup> वास्तव में ‘नियति’ के रहस्य का उद्घाटन करते हुए यह स्पष्ट कर दिया गया है कि—

१—षट्त्रिंशत्तत्त्वानि च १. शिव २. शक्ति ३. सदाशिव ४. ईश्वर  
५. शुद्ध विद्या ६. माया ७. कला ८. विद्या ९. राग १०. काल  
११. नियति १२. पुरुष १३. प्रकृति १४. बुद्धि १५. अहंकार १६. मन  
१७. श्रोत्र १८. त्वक् १९. चक्षुः २०. जिह्वा २१. घ्राण २२. वाक्  
२३. पाणि २४. पाद २५. पायु २६. उपस्थ २७. शब्द २८. स्पर्श  
२९. रूप ३०. रस ३१. गन्ध ३२. आकाश ३३. वायु ३४. वह्नि  
३५. सलिल ३६. भूमयः इत्येतानि काश्मीर सस्कृत ग्रन्थावलि ‘पराप्रावेशिका’  
ग्रन्थांक १५, पृष्ठ ६ ।

२—तत्रालोक, ६।२०३

३—तत्रालोक की टीका में उद्धृत

—तत्रालोक, १३।१४८

५—तत्रालोक, ६।१६०

६—तत्रालोक, ६।२०४

यास्य स्वतंत्रताख्या शक्तिः संकोचशालिनी सैव ।

कृत्याकृत्येष्ववशं नियतममुं नियममन्त्यभून्नियति ॥<sup>१</sup>

अर्थात् चित्स्वरूप आत्मतत्त्व की स्वतंत्रशक्ति ही सकुचित होकर "नियति" को आभासित करती है। इसी कारण उसका कर्तृत्व कार्य-कारण भाव के द्वारा नियंत्रित हो जाता है।

"नियतिवाद" को प्रमुख स्थान देने वाला आजीवक सम्प्रदाय समझा जाता है जिसके प्रवर्तक मक्खलि गोशाल माने जाते हैं। इस सम्प्रदाय का कोई ग्रन्थ आज उपलब्ध नहीं है जिस कारण स्फुट सबूतों से ही सतोष करना पड़ता है। "सूत्र कृतांग" "प्रश्न व्याकरण" और "उपासग दसाओ" में समान रूप से उद्धृत एक श्लोक से हमें 'नियतिवाद' का सामान्य परिचय मिल जाता है—

प्राप्तव्यो नियति बलाश्रयेण योऽर्थं सोऽवश्यं भवति नृणां शुभोऽशुभो वा ।

भूतानां महति कृतेऽपि हि प्रयत्ने, नाभाव्यं भवति न भाविनोऽस्ति नाशः ॥

अर्थात् मनुष्य के लिए जो कुछ भी शुभ वा अशुभ, नियति के बल पर होने वाला है वह होकर ही रहेगा, प्राणी चाहे कितना भी बड़ा प्रयत्न कर ले जो कुछ नहीं होने वाला होगा नहीं होगा। इसी प्रकार जो होने वाला होगा, उसका नाश भी नहीं हो सकेगा। "उपासग दसाओ" की टीका में अभयदेव ने यह श्लोक भी उद्धृत किया है।

नहि भवति यन्न भाव्यं भवति च भाव्यं बिनापि यत्नेन ।

करतल गतमपि नश्यति, यस्यतु भवितव्यता नास्ति ।

अर्थात् जो कुछ न होने वाला होगा, नहीं होगा और जो होने वाला होगा वह बिना किसी प्रयत्न के भी होगा किन्तु जिस व्यक्ति के लिए उसकी भवितव्यता नहीं, उसकी हथेली में आकर भी वह नष्ट हो जायेगा।

बुद्धघोष ने "मामञ्ज सुत्त" की सुमगला बिलासिनी टीका में उक्त 'नियतिवाद' का जो परिचय दिया है वह इस प्रकार है "जीवों के पाप कर्मों का कोई कारण नहीं, न उनका कोई आधार ही हो सकता है। इसी प्रकार न किसी जीव के पुण्यों का ही कोई कारण वा उनका आधार हो सकता है। कोई भी अपने से वा दूसरों द्वारा किया गया ऐसा कार्य नहीं जिसका प्रभाव उसके भावी जीवन पर पड़ सकता है। कोई मानवीय कार्य शक्ति, साहस, सहनशीलता वा मानवीय बल नहीं जो उसके इस जीवन की 'नियति' को प्रभावित कर सके। सभी प्राणी, सभी जीवधारी, सभी जन्म धारण करने वाले, सभी श्वास—प्रश्वास वाले बिना किसी शक्ति के हैं। उनमें बल नहीं, न कोई गुण ही रहा करता है। उनका विकास केवल नियति, संयोग एवं स्वभाव द्वारा परिचालित होता है। वे तदनुसार छह प्रकार के वर्गों में रह कर दुःख-सुख का



अनुभव किया करते हैं।” मक्खलि गोशाल के अनुसार “जिस प्रकार कोई सूत से भरी गोली फेंकने पर बराबर उभरती चली जाती है और वह उसकी पूरी लम्बाई तक एक ही प्रकार बढ़ती जाती है, उसी प्रकार चाहे मूर्ख हो, चाहे पंडित ही क्यों न हो, सभी को ठीक एक ही नियम का अनुसरण कर अपने दुःख का अन्त करना है।” इस उक्ति द्वारा ‘नियति’ को चिरस्थायी सिद्ध किया गया है। काल की वाध्यता भी अस्वीकार कर दी गई है। जिस प्रकार सूर्य का उदय हो जाने पर भी तारे बराबर बने रहते हैं, उसी प्रकार मनुष्य का मोक्ष हो जाने पर भी उसके सासारिक जन्मादि पूर्ववत् स्थित रहते हैं। कोई वस्तु न उत्पन्न होती है, न वह नितान्त नष्ट ही हो पाती है और कालतत्त्व भी केवल भ्रामक मात्र है।<sup>१</sup> इसके अनुसार मनुष्य को कर्म-स्वातन्त्र्य नहीं है।

‘नियति’ शब्द के पर्याप्त रूप कई अन्य शब्दों के भी प्रयोग किये जाते हैं, किन्तु उनके सद्वर्णन व्यवहार एवं अर्थबोध में अन्तर आ जाता है। प्रारब्ध, भविष्यता, होनहार आदि जैसे शब्द एक ओर जहाँ किसी कर्म वा कर्मफल की ओर संकेत करते हैं वहाँ दूसरी ओर काल, विधाता, संयोग आदि जैसे शब्द किसी कर्त्ता का बोध कराते हैं। फिर भी ‘नियति’ की कोई सर्व-सम्मत परिभाषा देना संभव नहीं हो पाता। यद्यपि “षट्त्रिंशत्तत्त्व सन्दोह” की यह परिभाषा कि “चित्स्वरूप आत्मतत्त्व की स्वतन्त्र शक्ति ही सकुचित होकर “नियति” को आभासित करती है। इसी कारण उसका कर्तृत्व कार्य-कारण भाव के द्वारा नियंत्रित हो जाता है,” आज के जिज्ञासु के लिए अपेक्षाकृत अधिक बोधगम्य है।

( ३ )

‘प्रसाद की रचनाओं में “नियतिवाद” का स्पष्ट प्रभाव लक्षित होता है। उन्होंने गद्य और पद्य दोनों में ही “नियतिवाद” का प्रसंगानुसार उल्लेख किया है। विविध सद्वर्णनों के बीच “नियतिवाद” का जो रूप प्रकट होता है उससे ऐसा प्रतीत होता है कि वे नियति को प्रकृति की नियामिका शक्ति के रूप में स्वीकार करते हैं, प्रकृति के नियम के रूप में नहीं। फिर भी वे ‘सुकर्म’ अथवा पुरुषार्थ की उपयोगिता में विश्वास रखते हैं। पाप और प्रायश्चित्त दोनों के अस्तित्व एवं मार्थकता में आस्था प्रकट करते हैं। इस प्रकार वे प्राकृतिक नियम की अक्षुण्णता, नियति की प्रेरणा और मनुष्य के कर्म-फल तीनों को ही जीवन-निर्माण का स्रोत मानते हैं। “जनमेजय का नाग यज्ञ” पढ़ने से पता चलता है कि वे मनुष्य को “प्रकृति का अनुचर और नियति का दास या उसकी क्रीड़ा का उपकरण” मानते हुए भी “भाग्य फलति सर्वदा न च विद्या न च पौरुष” के कायल नहीं हैं। वे नियति के चक्कर से बचने का उपाय

“सुकर्म” मे पाते है। यद्यपि वे यह जानते है कि “अदृष्ट की लिपि ही सब कुछ कराती है।” इतने पर भी “नियमो मे अपवाद” होता रहता है। फिर भी, “यह नही कहा जा सकता कि वह अपवाद नियम पर है वा नियामक पर।” जो हो, अदृष्ट अकर्मण्यता का कारण नही हो सकता, अपितु वह “सहारा” बन जाता है। इन जैसी प्रेरणाओं से ही प्रेरित होकर “अजातशत्रु” मे “जीवक” कहता है कि “नियति की डोरी पकड़ कर मैं कर्म-रूप मे कूद सकता हूँ। क्योंकि मुझे विश्वास है कि जो होना है वह तो होगा, फिर कादर क्यों बनूँ, कर्म से क्यों विरक्त होऊँ।” यहाँ पर यह लक्ष्य करने की बात है कि ग्रीक लेखकों की भांति प्रसाद ‘नियति’ की क्रूरता का आतंक नही फैलाते, अपितु उसकी रहस्यमयता द्वारा शांति प्रदान करते है।

यह ‘नियतिवाद’ एकाग्र अथवा एकदेशीय नही है, अपितु सर्वांगीण तथा सार्वदेशिक है। “जनमेजय का नाग यज्ञ” मे वेदव्यास की यह उक्ति कि “दम्भ और अहंकार से पूर्ण मनुष्य अदृष्ट शक्ति के क्रीडा-कन्दुक है। अन्ध नियति कर्तृत्व मद से मत्त मनुष्यों की कर्मशक्ति को अनुचरी बना कर अपना कार्य करती है और ऐसी ही क्रान्ति के समय विराट् का वर्गीकरण होता है। यह एकदेशीय विचार नही है। इसमे व्यक्तित्व की मर्यादा का ध्यान नही रहता, “सर्व भूत हित” की कामना पर ही लक्ष्य होता है। “वे” पाप का फल “दुःख” नही, अपितु “दूसरा पाप” मानते है। महा भारत जैसे युद्ध को वे “व्यक्तिगत दुष्कर्म” का परिणाम नही समझते थे। अपितु सचित कुकर्म का विस्फोट मानते थे। एक स्थल पर वेदव्यास की उक्ति इस प्रकार है, “जिन कारणों से भारत युद्ध हुआ था, वे कारण या पाप बहुत दिनों से सचित हो रहे थे। वह व्यक्तिगत दुष्कर्म नही था। जैसे स्वच्छ प्रवाह मे कूड़े का थोड़ा सा अश रुक कर बहुत सा कूड़ा एकत्र कर लेता है, वैसे ही कभी-कभी कुत्सित वासना भी अनादि प्रवाह मे अपना बल सकलित कर लेती है। फिर जब समूह का ध्वंस होता है, तब प्रवाह मे उसकी एक लड़ी बध जाती है और फिर आगे चलकर वह कहीं न कहीं ऐसा ही प्रपञ्च रचा करती है और दूसरा इसका अवसान होता है प्रशान्त महासागर ब्रह्मनिधि मे।” इससे “नियतिवाद” की व्यापकता का परिचय मिलता है।

“नियति” सम्बन्धी प्रसंग हमे अन्यत्र भी उपलब्ध है। ससार की क्षण-भंगुरता को दृष्टिगत रख कर “चन्द्रगुप्त” मे कहा गया है कि “फूल हसते हुए आते है, फिर मकरद गिराकर मुरझा जाते है, आँसू से धरणी को भिगोकर चले जाते है। एक स्निग्ध समीर का भोका आता है, निश्वास फेक कर चला जाता है। क्या पृथ्वी-तल रोने के लिए ही है,” मे किसी ‘नियति’ की ओर भी संकेत है। इसी प्रकार ‘अजातशत्रु’ का यह उल्लेख भी महत्वपूर्ण है कि “आह जीवन की क्षणभंगुरता देखकर भी मानव कितनी गहरी नीव देना चाहता है। आकाश के नीले पत्र पर

उज्ज्वल अक्षरो मे लिखे, अदृश्य लेख जब धीरे-धीरे लुप्त होने लगते हैं, तभी तो मनुष्य प्रभात समझने लगता है और जीवन-संग्राम में प्रवृत्त होकर अनेक अकाण्ड ताण्डव करता है। फिर भी प्रकृति उसे अधकार की गुफा में लेजाकर उसके शांतिमय, रहस्यपूर्ण भाग्य का चिट्ठा समझाने का प्रयत्न करती है।” “अज्ञातशत्रु” में ही यह कथन कितना मार्मिक है कि ‘वाह री नियति’ कैसे-कैसे दृश्य देखने में आये—कभी बेलों का चारा देते-देते हाथ नहीं थकते थे। कभी अपने हाथ से जल का पात्र तक उठा कर पीने में सकोच होता था, कभी शील का बोझ एक पैर भी महल के बाहर चलनेमें रोकता था और कभी निर्लज्ज गणिका का आमोद मनोनीत हुआ।” यही नहीं, “स्कन्दगुप्त” में भी “समय पुरुष और स्त्री की गेद लेकर दोनों हाथों से खेलता है। प्रसाद “ध्रुव स्वामिनी” में ‘नियति’ के आदेश को कठोर मानते दिखाई देते हैं। एक स्थल पर यह उक्ति कि “जीवन नियति के कठोर आदेश पर चलेगा ही” इसका प्रमाण है।

प्रसाद की प्रारम्भिक कविताओं में भी “नियति” के सकेत मिलते हैं, किन्तु उसकी स्पष्ट चर्चा “आसू” में ही की गई है।

नचती है नियति नटी सो, कन्दुक क्रीडा सो करती।

इस व्यथित विश्व आगम में, अपना अतृप्त मन भरती ॥

यहां पर “नियति” का निमर्म रूप चित्रित हुआ है जो नाटको में बहु वर्णित रूप से मेल नहीं खाता। इस वेमेल का कारण कदाचित् यह है कि प्रसाद अपनी कृति “आसू” में भावक अधिक हैं, भावुक बहुत कम। इसमें सन्देह नहीं कि उनके जीवन की घटनाएँ भी ‘नियति’ के मर्म को हृदयगम करने में सहायक सिद्ध हुई हैं।

परन्तु “कामायनी” में प्रसाद एक चिन्तनशील विचारक के रूप में आते हैं। यहां पर ये “नियति” के रूप को कई कोणों से निहारते हैं। ऐसा लगता है कि वे मनुष्य की किसी ऐसी स्थिति का भी अनुमान करते हैं जिसमें वह शिवत्व प्राप्त कर “नियति” के खेलों से पृथक् भी हो जा सकता है।<sup>१</sup> अपने विकास क्रम में प्रसाद द्वारा ‘नियति’ की यह खोज सर्वथा स्तुत्य तथा माँगलिक है, यद्यपि “नियतिवाद” के आलोचकों की भी कभी कमी नहीं रही है और न आज ही है।

## हिन्दी 'मुक्त छंद' परम्परा में 'प्रसाद' का योग

भोलाशंकर व्यास

'परिमल' की भूमिका में निराला ने मुक्त छन्दों की मूल प्रेरणा का सकेत करते हुए कहा था कि 'मनुष्यों की मुक्ति की तरह कविता की भी मुक्ति होती है। मनुष्यों की मुक्ति कर्मों के बन्धन से छुटकारा पाना है, और कविता की मुक्ति छन्दों के शासन से अलग हो जाना।'<sup>१</sup> मुक्त छन्द या 'वेर लिब्रे' (Vers libre) की ईजाद की मूल मनोवृत्ति मानव की यही मुक्ति-लिप्सा है। छायावाद का सारा आन्दोलन ही, यदि एक वाक्य में कहा जाय तो, व्यक्ति-स्वातन्त्र्य की पुकार है। यह व्यक्ति-स्वातन्त्र्य की चेतना पश्चिम में सर्वप्रथम फ्रेच राजनीति-दार्शनिक रूसो के उस महावाक्य के रूप में फूट पड़ी थी जो प्रत्येक व्यक्तिवादी बुद्धिवादी का मूल-मंत्र हो गया है — 'Man is born free, but everywhere he is in chains.' युग युगी से आवद्ध इन बंधनों को भकभोर डालने की तीव्र अकांक्षा ने यूरोप में 'रोमेन्टिक क्रान्ति' को जन्म दिया, जो महज कविता के क्षेत्र की चीज न रहकर सामाजिक क्षेत्र, राजनीति तथा दर्शन में भी अपना आसन जमाने लगी। हिन्दी साहित्य में यही आकांक्षा कविता के क्षेत्र में 'छायावाद' का रूप लेकर आई, जो न केवल काव्य-कला के रूपगत या शैलीगत परिष्कार का आन्दोलन था, बल्कि समस्त पुरानी मान्यताओं को भकभोर कर एक अभिनव परम्परा की प्रतिष्ठापना कर रहा था। भले ही छायावाद पर विदेशी काव्य-प्रवृत्तियों और कला-समीक्षाओं का प्रभाव पड़ा हो, पर इसकी उपज इसी भारत-भूमि के वातावरण की देन थी, बीसवीं सदी के प्रथम महायुद्धोत्तर खाद, पानी और हवा ने ही इसे अकुरित किया, सरसाया और विशाल वृक्ष के रूप में समृद्ध किया। 'छायावाद' कभी भी हिन्दी साहित्य में परोपजीवी (Parasite) अमरवेल के रूप में नहीं फैला था, यह दूसरी बात है कि द्वितीय-महायुद्ध-कालीन जलवायु इसके अनुकूल न रही और इसकी कोमल, प्रतनु टहनियां झुईमुई की तरह झुलस कर सदा के लिए जीर्ण-शीर्ण हो गईं। फिर भी वह अपने वानस्पत्य जीवन से हिन्दी कविता की जमीन को उर्वर बना गया और उसने इस जमीन में जिन नये रासायनिक तत्वों को स्रक्तांत कर दिया, उनमें एक 'मुक्त छंद' की परम्परा भी है।

छायावादी कविता ने सामाजिक, नैतिक, दार्शनिक समस्त विचारधाराओं की भांति 'परम्परावादी' हिन्दी कविता की कला-सम्बन्धी मान्यताओं की जाच पड़ताल कर

उन्हें 'गलित' करार दे दिया। द्विवेदीयुगीन कवि ने सस्कृत के वर्ण वृत्तों को फिर से चुना था, पर दरअसल खड़ी बोली का खडापन उनमें और प्रबुद्ध हो गया था, कुछ लोगो ने कवित्त सवैयो को भी खड़ी बोली में चलाने की कोशिश की, पर वे ब्रज के प्रयोगों की छोक डालते थे और भाषा की एकरसता का निर्वाह न कर पाते थे। इसके अलावा प्रत्येक चरण में नियत अक्षरों तथा वर्णिक गणों की बन्दिश भी कवि की भाव-चेतना को एक खास बंधे साधे में ढलकर बाहर आने देती थी। कवि की उन्मुक्त भावना सहज रूप में अभिव्यक्त न हो पाती थी। सभवत माइकेल मधुसूदन दत्त के प्रभाव से 'पक्ति-धावी' (run-on line) वृत्तों की रचना हिन्दी में भी चल पड़ी थी। छायावाद के पूर्व ही श्रीधरपाठक तथा गुप्तजी इसका उपयोग कर चुके थे, और श्री सुमित्रानन्दन पन्त ने 'ग्रन्थि' में इसका सफल प्रयोग किया था। छायावाद ने हिन्दी कविता के लिए अतुकात सस्कृत वर्णिक वृत्तों को अनुपयुक्त पा, फिर से मात्रिक वृत्तों की हिन्दी की निजी परम्परा को अपनाया और रूपमाला, वीर, रोला जैसे पुराने छंदों को भी नई लय, नई गूज, नया स्वर दिया। अपने प्रगीतों में पन्त, निराला, प्रसाद तथा महादेवी ने नये नये छंद-सवधी प्रयोग किये और कभी कभी वृत्तों में भावानुरूप कुछ कमी-वेशी भी की। उदाहरणार्थ, प्रसाद ने 'अशोक की चिन्ता' नामक कविता में १४ मात्रा के चतुष्पात बंध के साथ अन्त में १६ मात्रा की टेक देकर उसे नई गति दी, जो लय के द्वारा कविता की भावप्रेषणीयता में एक सशक्त यन्त्र बन गई। छन्द की गति स्वयं अशोक के चिन्ताकुल मानस की गति को प्रतिफलित करती जान पड़ती है—

यह महादम्भ का दानव—

पीकर अनंग का आसव—

कर चुका महा भोषण रव,

सुख दे प्राणी को मानव—

तज विजय पराजय का कुदंग।

(अशोक की चिन्ता)

छायावादी कवियों ने 'रोला' को भी नया पालिश दिया और पन्त ने 'परिवर्तन' में तथा निराला ने 'राम की शक्तिपूजा' में इसका सफल निर्वाह किया। पुराने कवियों की ११, १३ वाली यति की नियतता में हेर फेर कर पत तथा निराला ने यति का प्रयोग भावानुरूप किया है और 'नई कविता' के कुछ पथिकों ने भी इस तरह के प्रयोग किये हैं, जिनमें श्री त्रिलोचन शास्त्री ने रोला को नई चेतता दी है।

हिन्दी में 'मुक्त छन्द' के सर्वप्रथम प्रयोक्ता ही नहीं, सफल प्रयोक्ता भी निराला ही हैं। निराला का व्यक्तित्व वस्तुतः छायावादी व्यक्ति-स्वातन्त्र्य-भावना का मूर्तिमान् रूप है, वे अपने आपमें मूर्त छायावाद हैं। प्रसिद्ध आलोचक इरविग बेबिट ने कहा था कि पाश्चात्य 'परम्परावाद' तथा स्वच्छन्दतावाद की भेदक रेखा

खींचते हुए यह कहा जा सकता है कि 'रोमैटिज्म वह सब कुछ है जो वाल्टेयर नहीं है।' इस उक्ति को थोड़ा हेर फेर कर आधुनिक हिन्दी कविता की समस्त प्रवृत्तियों को हम दो वाक्यों में कह सकते हैं कि 'छायावाद वह सब कुछ है, जो गुप्त जी नहीं है,।' अथवा 'छायावाद वह सब कुछ है, जो निराला है।' निराला का समस्त व्यक्तित्व जड़ पुरातन-प्रियता को तोड़ फोड़ कर नई युग-चेतनानुरूप परम्परा की नींव गोदने से सबद्ध है। काव्य-कला के क्षेत्र में भी वे एक नई रूप-सज्जा का सूत्रपात करते हैं। खड़ी बोली काव्य में जहाँ पत ने कोमल पद-शय्या का प्रयोग कर प्रगी-तात्मक (Lyrical) गति तथा लय का संचार किया, वहाँ निराला ने समामात 'क्लैसिकल' पद-योजना के द्वारा उदात्त धीर एव गम्भीर मगीत की सृष्टि की। पत के छंदों की गति वस्तुतः मन्द मथर गति से बहते भरनो की-सी है किन्तु निराला ने अपनी प्रसिद्ध कविता 'धारा' के समान ही अपने छंदों में निर्बाध गति भर दी है जिसके प्रखर वेग में पुरानी छन्द परम्पराओं का कुजर तक तिनके की तरह बह जाता है —

‘सुना, रोकने उसे कभी कुजर आया था,

दशा हुई फिर क्या उसकी ?

फल क्या पाया था ?

तिनका—जैसा मारा मारा

फिरा तरंगों में बेचारा—

गर्व गवाया—हारा ।’

(निराला धारा)

हमके पूर्व कि हिन्दी कविता में 'मुक्त छंद' की प्रकृति तथा प्रसार की मीमांसा शुरू की जाय, हमें यह समझ लेना होगा कि छन्दों को तीन कोटियों में विभक्त किया जा सकता है—(१) नियमित या शास्त्रीय तुकान्त छन्द (Vers reguliere), जैसे हिन्दी के मात्रिक छन्द तथा सवैया एव कवित्त जैसे वर्णिक छंद, (२) अतुकांत छंद (Blank verse) जैसे संस्कृत वर्णिकवृत्त या प्राकृत के गाथा वर्ग के छंद (३) मुक्त छंद (Vers libre or free verse)। ऑग्ल नाहित्य में अतुकांत छंदों का प्रचलन इतालवी की कविता के प्रभाव से १६ वीं शताब्दी में हुआ था और बाद में भी प्रायः तुकान्त छंद ही 'क्लैसिकल' तथा 'रोमैटिक' दोनों वर्गों के कवियों के द्वारा विशेषतः व्यवहृत होते रहे।<sup>१</sup> अतुकांत छन्द वस्तुतः किसी शास्त्रीय छंद का ही वह रूप होता है, जिसमें प्रत्येक पंक्ति में समान अक्षर सघटना, उदात्त तथा अनुदात्त अक्षरों की समान गणना पाई जाती है, किन्तु प्रथम-द्वितीय अथवा

१—'Romanticism is all that is not Voltaire'

—Irving Babbitt. Rousseau and Romanticism page 39

२—Shipley Dictionary of World Literary Terms p. 137

प्रथम-तृतीय, द्वितीय-चतुर्थ आदि पदों में क्रमानुविद्ध तुक नहीं पाई जाती, जैसे पत की 'ग्रन्थि' में 'मुक्त छंद' ने 'व्लैक वर्स'। की भांति न केवल तुक का ही निषेध किया, बल्कि उस छन्दोबधन को भी तोड़ डाला, जिसमें निश्चित मात्रिक या वर्णिक गणना प्रत्येक पद में नियत थी। मुक्त छंद की ईजाद का श्रेय, यूरोपीय कविता में फ्रांस को है, जहाँ ह्यूगो ने सर्वप्रथम इस प्रकार की पद्य-रचना उपस्थित की जो वस्तुतः शास्त्रीय छन्द तथा तुक दोनों से रहित थी<sup>१</sup>। किन्तु आगल कविता के क्षेत्र में इस प्रकार की छन्द परम्परा को सुदृढ़ बनाने में अमरीकी कवि वाल्ट व्हिटमैन का प्रमुख हाथ है। अपने काव्यसंग्रह *Leaves of Grass* के लंदन संस्करण की भूमिका में उन्होंने लिखा था—*At first sight, the form of these verses, not only without rhyme, but wholly regardless of the customary verbal melody and regularity, so much laboured after by modern poets, will strike the reader with incredulous amazement* ”

इसके बाद तो 'मुक्त छंद' अंग्रेजी काव्य में घड़ले से चल पड़ा। अगर कोई चीज अच्युत है तो उसे कहीं से भी लेने में न कोई सकोच ही है और न इसे मजूर करने में ही कि उसकी प्रेरणा हमें बाहर से मिली है। पर द्विवेदी-युगीन-कवि-किकारों ने जब निराला को बिना तुक के, बिना किसी मात्रा या वर्णिक गण के बधन के धारासार भावों का सहज उद्गार काव्य में उड़ने देखा, तो वे इस नई परम्परा को न पचा पाये, यह उन्हें 'कडवी कुनैन' मालूम पड़ी। फिर तो क्या था, निराला की रबड़-छन्द या केचुआ-छंद प्रिखते के लिये खुन कर खबर ली गई। किन्तु निराला कब चूकने वाले थे। उन्होंने द्विवेदी-युगीन पंडित समीक्षकों के सम्मुख दलील देकर सिद्ध किया कि परमात्मा के लिखे माने जाने वाले वेदों तक में 'काव्य की मुक्ति' के तथा अनियमित छंदों के नमूने हैं, और निराला ने व्यंग्य-विनोद भरी चुटकी लेते कहा—  
“अजी, परमात्मा स्वयं अगर यह रबड़-छन्द और केचुआ-छन्द लिख सकते हैं, तो मैंने कौन-सा कुमूर कर डाला ?”<sup>२</sup> 'परिमल' काव्य-संग्रह के तृतीय खंड में निरालाजी ने अपनी 'मुक्त-छंद' में निबद्ध कई कविताएँ सकलित कीं, तथा 'अनामिका' की भी कई कविताएँ इसी छन्द में रचित हैं। जैसा कि हम आगे देखेंगे, निराला के ये छंद शुद्ध भारतीय परिवेष में अलंकृत हैं।

पन्त तथा प्रसाद ने निराला के ही प्रभाव से 'मुक्त-छंद' की ओर कदम उठाया, लेकिन पन्त का प्रगोतात्मक व्यक्तित्व वस्तुतः इसका सफल निर्वाह करने में अशक्त था, और पन्त के 'मुक्त छन्द' किसी खास कलात्मक उदात्ता का परिचय नहीं देते। प्रसाद ने केवल तीन कविताएँ ही 'मुक्त छंद' में लिखी हैं—'शेरसिंह का

१—Walt Whitman Poetry and Prose (ed Abe Capek) p 331.

२—इस मजेदार विषय के लिए, दे० परिमल (भूमिका) पृ० १५-१६।

आत्मसमर्पण', 'पेशोला की प्रतिध्वनि' तथा 'प्रलय की छाया'। ये तीनों रचनायें सन् १९३० के बाद लिखी गई हैं। 'प्रलय की छाया' सर्वप्रथम 'हंस' में सन् १९३१ में प्रकाशित हुई थी। इन तीनों कविताओं में निराला की 'मुक्त छन्द' प्रक्रिया का प्रचुर प्रभाव परिलक्षित होता है। प्रसाद की ये तीनों रचनायें कम से कम इतना तो संकेत करती ही हैं कि प्रसाद भी 'मुक्त-छन्द' की गति, लय, गूँज और संगीत को पूरी तरह पहचानते थे और ये तीन कवितायें ही उन्हें 'मुक्त छन्द' के सफल प्रयोक्ता सिद्ध करती हैं। संभवतः प्रसाद की अत्यन्त 'रोमानी' प्रकृति, शब्दों की सूक्ष्म आत्मा की पर्यवेक्षण शक्ति तथा साथ ही गस्वर नाटकीय सवाद-योजना की कुशलता ने भी इन्हें सफल बनाने में योग दिया है।

हिन्दी कविता के साधारण पाठक में ही नहीं कभी कभी कुछ पंडितों में भी यह गलतफहमी देखी जाती है कि 'मुक्त छन्द' दर असल कुछ नहीं 'गद्य' को ही टेढ़ी-मेढ़ी, छोटी-बड़ी सतरो में सजाकर कविता की एक अजीबो-गरीब शकल पेश करना भर है। पर असलियत यह नहीं है। कविता के छोपे रूप को देखकर ही जो लोग आलोचना करने बैठते हैं, वे शायद इस बात को भूल जाते हैं कि कविता का सन्ध चक्षुरिन्द्रिय से न होकर श्रवणेन्द्रिय में है। कविता वस्तुतः लयात्मक गति से घनिष्ठतया सबद्ध है तथा 'लय' ही कविता का वह मूल तत्त्व है, जिसे 'छन्द' की सृष्टि की है। मात्रिक या वर्णिक किसी भी तरह की छान्दस प्रक्रिया का 'न्यूक्लियस'। उसकी मूल इकाई, सही 'लय' या 'रिदमिक पैटर्न' है। मुक्त छन्द मुक्त होने पर भी 'लय' के बंधन से मुक्त नहीं है, इसे कभी न भूलना होगा। दूसरे शब्दों में हम यह कह सकते हैं कि यहाँ छन्दोमुक्ति होते हुए भी छन्दोबद्धता अवश्य है। इसे दूसरे ढङ्ग से निरालाजी ने भी स्वीकार किया है— 'मुक्तछन्द' तो वह है, जो छन्द की भूमि में रह कर भी मुक्त है। 'छन्द की भूमि में रहना' मुक्त छन्द के लिये भी लाजमी है, नहीं तो उसमें और गद्य में कोई भेद न रहेगा। आगल कवि टी० एस० इलियट ने इसी बात पर जोर देते कहा था— "No verse is free for the man who wants to do a good job"

इसी सम्बन्ध में आगे चल कर इलियट ने बताया है कि 'मुक्त छन्द' ( फ्री वर्स ) केन'म पर बहुत-सा भद्दा गद्य लिखा गया है। ठीक यही बात हिन्दी के कवियों के बारे में कही जा सकती है। निराला, पत और प्रसाद के बाद प्रगतिवादी कवियों ने तथा 'नई कविता' के दूसरे राहगीरों ने भी 'मुक्त छन्द' का प्रचुर प्रयोग किया है, पर इसके कुशल प्रयोक्ता दो-चार ही दिखाई पड़ते हैं। गिरिजाकुमार माथुर ने इसके रोमानी परिवेष का सुन्दर निर्वाह किया है और इसकी गूँज शकुन्तला



माधुर के 'मुक्त छन्दो' में भी सुनाई पड़नी है। 'दूसरा सप्तक' में हरिनारायण व्यास के 'मुक्त छन्द' भी विशेष सङ्गीतात्मक बन पाये हैं।

उपर्युक्त विवेचन से इतना तो स्पष्ट हो ही गया है कि 'मुक्त छन्द' यदि सफल है, तो वह सर्वथा निर्मुक्त कभी नहीं होगा, लयात्मक अराजकता (Rhythmic Anarchy) को कविता कभी भी वर्दास्त न करेगी। प्रश्न हो सकता है आखिर 'मुक्त-छन्द' की तात्त्विक परिभाषा क्या है? वशस्थ, द्रुतविलिनित, मदाक्रान्ता या दोहा, चोपाई मोरठा, या कवित्त सबैया की तरह इसकी कोई निश्चित विधिमूलक परिभाषा निवद्ध ही नहीं कही जा सकती। हा, इतना कहा जा सकता है कि कवि की भाव-प्रक्रिया के आरोहावरोह के साथ सफल मुक्त छन्द की लय का आरोहावरोह भी बदलता रहता है। अतः भावानुरूप लय का होना ही एकमात्र विधिमूलक लक्षण माना जा सकता है। इसलिए हमें यहाँ काव्य में 'लय' के महत्व पर कुछ जानकारी कर लेनी होगी क्योंकि 'मुक्त छन्द' की इकाई लयात्मक संस्थान (Rhythmic Pattern) है।

समाजशास्त्रीय दृष्टि में कविता, संगीत तथा नृत्य का विकास एक साथ एक ही परिस्थितियों में हुआ था। 'लय' का घनिष्ठ सम्बन्ध 'नृत्य' में है तथा वही से यह संगीत तथा कविता को भी मिली है। आदिम जातियों की भाषाओं का अध्ययन इसे पुष्ट करता है कि उनके कई लोकगीत लयात्मकता, लाक्षणिकता, आनुप्रासिक प्रभाव, विचित्र गूँज तथा वीष्मामय शब्दों में युक्त हैं। कहा जाता है कि काव्य की भाषा गद्य की भाषा की अपेक्षा अधिक 'प्रिमिटिव' है। काव्य की इस प्रकृति के प्रमुख कारणों में एक तत्त्व 'लय' भी है। वस्तुतः 'लय' वह साधन है, जिसके द्वारा एक और कवि अपने भावात्मक काव्य-विषय के साथ तथा दूसरी ओर सामाजिक सम्बन्धों के साथ भावात्मक-संतुलन को सूक्ष्म एवं मनोमोहक रूप में अभिव्यक्त करता है, और इसके द्वारा 'भाव' समग्र रूप में निष्पन्न होता है। समाज शास्त्रीय काव्यालोचक 'लय' का सामाजिक महत्त्व भी मानता है, जबकि रोमैटिक कवि तथा आलोचक इसे काव्य-प्रक्रिया का महत्वपूर्ण अस्त्र घोषित करता है। कवि वाइ० बी० यीट्स ने इसका संकेत करते कहा है कि 'लय' का लक्ष्य कवि के चिन्तन क्षण को विस्तृत करना है— उस क्षण को जब हम एक साथ सुप्त और जागृत

---

1—George Thomson: *Marxism and Poetry* P 9

2—'As a result the nature of rhythm expressed in a subtle and sensitive way the precise balance between the instinctive or emotional content of the poem and the social relations through which emotion realises itself completely'

—Caudwell *Illusion & Reality* P 123.

दोनों होते हैं, तथा एकात्मता की अनुभूति से अवरुद्ध होते हैं— जबकि लय हमें परिवर्तनशीलता के द्वारा उस समाधिदशा में जागृत रखती है, जहाँ मन इच्छा के दबाव से मुक्त होकर प्रतीकों में व्यक्त होता है” ।

The purpose of rhythm is to prolong the moment of contemplation, the moment when we are both asleep and awake, by hushing us with an alluring sense of monotony, while it holds us waking by variety, to keep us in that state of trance, in which the mind, liberated from the pressure of the will, is unfolded in symbols ”

काव्यगत लय का मन की भावात्मक गति से घनिष्टतया सम्बद्ध होने के कारण ही इसका विश्लेषण काव्य के अन्य तत्वों की अपेक्षा अधिक जटिल है। वस्तुतः यह उस काव्य-चेतना का ही प्रतिरूप है, जिसकी यह उपज है। इसका वर्गीकरण तथा मापदण्ड स्थूल ही हो सकता है, क्योंकि लय कवि के भाव का निरन्तर चढ़ाव, घुमाव, और उतार है, यह वह अनिवार्य गतिशील स्पन्दन है, जो एक परिमित काल-मीमा में एकनिष्ठ सस्थान ( पैटर्न ) को व्यक्त रूप देता है<sup>१</sup>। यही कारण है कि काव्य की अन्य मौलिक विशेषताओं की भांति कविता की 'लय' को भी कुछ ऐसे ही सहृदय पाठक पकड़ पाते हैं, जिनकी श्रवणेंद्रिय अधिक सूक्ष्मग्राही तथा स्वराकर्षी हैं।

+                      +                      +                      +

प्रसाद ने 'मुक्त छन्द' में केवल तीन ही प्रयोग किये हैं 'शेरमिह का आत्म-समर्पण', 'पेशोला की प्रतिध्वनि' और 'प्रलय की छाया'। वस्तुतः 'ड्रेमेटिक मौनो-तोग', संबोधन (Address) तथा इतिवृत्तात्मक लम्बी कविताओं और यहाँ तक कि नाटकीय सवादों तक के लिये 'मुक्त छंद' का प्रयोग सफल रूप में किया जा सकता है। 'परिमल' की भूमिका में निरालाजी ने इस छन्द के नाटकीय विनियोग का संकेत किया था<sup>२</sup>। निरालाजी ने वही संकेत किया था कि हिन्दी में 'मुक्त छंद' की रचना कवित्त-छंद की बुनियाद पर की जा सकती है। उनके स्वयं के 'मुक्त-छंद' इसी की नींव पर बने हैं, जहाँ सारी कविता की लड़ियाँ कवित्त-छंद की तरह हैं। प्रसाद की तीनों कविताओं की बुनियाद भी यही छन्द है। प्रसाद के बाद गिरिजाकुमार ने कवित्त के अलावा सवैये की बुनियाद पर भी 'मुक्त छन्द' की रचना की है, जो उनकी इस कविता में है—

आज है केसर रंग रंगे बन

रंजित शाम भी फागुन की खिली पीली कली-सी

1—A rhythm can be classified and measured only in the roughest way, for rhythm is the constant surging and novering and falling away of feeling, the stumbling urgent pulse which presents in any mesurable interval of time a unique pattern

—George Whally: Poetic Process P 203

केसर के बसनो मे छिपा तन  
सोने की छाँह-मा  
बोलती आँखो में  
पहिले बसंत के रंग का फूल है ।

( गिरिजाकुमार माथुर )

निराला ने राष्ट्रीय भावना की लम्बी कविताओं के लिये इसी छन्द को चुना था । सम्भवतः 'जागो फिर एक बार' तथा 'महाराज शिवाजी का पत्र' जैसी कविताओं ने ही प्रसाद को 'शेरसिंह का आत्मसमर्पण' लिखने की प्रेरणा दी है । इस कविता में अग्नेज-सेना के द्वारा पराजित मिक्ख सेनापति शेरसिंह का उद्गार है । कविता के विषय में स्वयं राष्ट्रीय भावना को उद्बुद्ध करने की क्षमता है तथा छंद की गति पराजित शेरसिंह के क्रोध, कसमसाहट, विषाद, किन्तु गर्व और स्वाभिमान की भावनाओं के उतार-चढ़ाव के साथ सामंजस्य स्थापित करती चलती है । कविता की पहली पक्तियाँ ही विश्वासघाती लालसिंह के प्रति आक्रोश तथा सिंहों के नखदंतों के समान तीक्ष्ण तलवार के वियोग से उत्पन्न विषाद का संकेत करती हैं —

‘ले लो यह शस्त्र है,  
गौरव ग्रहण करने का रहा कर मे—  
अब तो न लेखमात्र ।  
लालसिंह ! जीवित कलुष पचनद का  
देख, दिये देता है  
सिंहों का समूह नख दन्त आज अपना ।’

तलवार के प्रति सम्बोधित पक्तियों में भावना के प्रसार के साथ साथ कविता की गति तथा पक्तियों का भी विस्तार हो जाता है, साथ ही इस स्थान पर पद-योजना भी भावानुकूल बन जाती है —

‘अरी रण रगिनी !  
सिक्खों के शौर्य भरे जीवन की संगिनी ।  
कपिशा हुई थी लाल तेरा पानो पान कर -  
दुर्मंद दुरन्त धर्म-दस्युओं की त्रासिनी—  
निकल चली जा तू प्रतारणा के कर से ।’

+ + + +

आज के पराजित जो विजयी थे कल ही,  
उनके समर वीर कर में तू नाचती  
लप लप करती थी जोभ जैसे यम की ।

ज्यों ही शेरसिंह के हृदय में अपनी हार की भावना, ग्लानि का क्षण भर अनुभव होता है, छन्द की गति मथर हो जाती है, किन्तु क्षण भर में ही स्वाभिमान का आवेश ग्लानि की भावना को रोक देता है, उसे विश्वास है 'पंजाब बीरो से शून्य नहीं' उसे अवश्य विजय मिलेगी, और इस भावना के उदय के साथ ही साथ छन्द की गति भी बदल जाती है। नीचे की पक्तियों में प्रथम दो पक्तियों के उतार के बाद चार पक्तियों का चढ़ाव इसका संकेत कर सकता है।

'आज विजयी हो तुम  
और है पराजित हम  
तुम ही कहोगे, इतिहास भी कहेगा यही  
किन्तु यह विजय प्रशंसा भरी मन की—  
एक छलना है।  
वीरभूमि पञ्चनद वीरता से रिक्त नहीं।'

भाव का यह चढ़ाव बड़ी दूर तक चलता है, किन्तु हार की भावना फिर कचोटती है, उसके साथ ही साथ छन्द की गति फिर आगे चल कर मथर हो जाती है—

'किन्तु आज उनकी अतीत वीरगाथा हुई—  
जीत होती जिसकी  
वही है आज हारा हुआ'

पर इसके साथ ही वह फिर पराजित सिक्खों के अतीत गौरव और शौर्य को याद कर उठता है और उक्त तीन पक्तियों के बाद ही फिर छन्द भाव के साथ उफन पड़ता है—

'ऊर्जस्वित रक्त और उमग भरा मन था  
जिन युवकों के मणिबद्धों में अबंध बल  
इतना भरा था  
जो उलटता शताब्दियों को।'

कविता के अगले भाग में चिलियान वाला के मैदान में खेत हुए सिक्खों की पत्तियों और माताओं का स्मरण करते ही कल्याण का भाव जग उठता है तथा शेरसिंह को अनुभव होता है जैसे पञ्चनद सूना हो गया है।

'रूप भरी आशा भरी यौवन अधोर भरी  
पुतली प्रणयिनी का बाहुपाश खोल कर  
दूध भरी दूध सी दुलार भरी माँ की गोद  
सूती कर सो गये।  
हुआ है सूना पञ्चनद।

ही छन्द की गति स्वयं रति भाव तथा वात्सल्य भाव के चढ़ाव का संकेत करती है, किन्तु 'सूनी कर मो गये' पंक्ति की मथरता उस सारी भावना को शोक में परिवर्तित कर देती है।

अंग्रेज सेनापति को शस्त्र सौंपते शेरसिंह की अंतिम उक्ति गर्व, स्वाभिमान, राष्ट्र-प्रेम और अटल विश्वास का प्रमाण है। वह इसलिये तलवार नहीं सौंप रहा है कि अपने प्राणों की भीख मांग रहा है, बल्कि सिक्खों की इस हार से सारा पञ्चनद शोकाकुल है, अतः उसके शोकनिद्रा से जागृत होने तक वह इस तलवार को थाती के रूप में अंग्रेजों के पाम रख रहा है उसे विश्वास है, कोई भावी वंशज अपनी थाती को सम्हालेगा।

‘यह तलवार लो  
ले लो यह थाती है।’

कविता में क्रोध, विपाद, आक्रोश आदि विविध भावों का प्रसार होने पर भी आद्यन्त स्वाभिमान की भावना की धारा बहती नजर आती है। कविता की प्रथम पंक्ति ‘ले लो यह अस्त्र है’ तथा अन्तिम पंक्ति ‘ले लो यह थाती है’ के ‘ले लो’ पद ऐसा संकेत करते हैं जैसे शेरसिंह गुस्से में आकर अङ्गरेजों के मुंह पर तलवार फेंक रहा है, शस्त्रसमर्पण दिल से नहीं कर रहा है।

‘पेशोला की प्रतिध्वनि’ का आयाम पहली कविता से छोटा है। यहाँ भी राष्ट्रीय भावना का प्रसार हुआ है। वैसे यह कविता कलात्मक बिंबों के उपादान की दृष्टि से महत्त्वपूर्ण है। ‘शेरसिंह का आत्मसमर्पण’ नाटकीय दृष्टि से अत्यधिक सफल रचना है, किन्तु ‘पेशोला की प्रतिध्वनि’ में ‘इमेजरी’ का सुन्दर प्रयोग है। इसका कारण यह है कि प्रथम कविता में कवि को नाटकीय पात्र के अनुरूप भावों की व्यञ्जना करानी पड़ी है, इलियट के शब्दों में वहाँ कवि की ‘थर्ड वायस’ सुनाई देती है<sup>१</sup>, जब कि ‘पेशोला की प्रतिध्वनि’ में कवि की आत्मीयता, उसकी ‘सब्जेक्टिव पर्सनलिटी’ से साक्षात् रूप में पाठक (श्रोता) का सम्बन्ध स्थापित होता है। मेवाड के अतीत गौरव को याद कर कवि को महसूस होता है कि मेवाड का प्रताप-सूर्य आज अस्त हो रहा है। कविता संध्याकालीन सूर्य की इसी लाक्षणिक (मैटेफोरिक) ‘इमेज’ से शुरू होती है—

अस्तन करण बिम्ब !

वह निर्धूम भस्म रहित ज्वलन-पिण्ड ?

विकल विवर्तनो से

विरल प्रवर्तनो से

श्रमित नमित सा—

पश्चिम के व्योम में है आज निरलम्ब सा ।'

मेवाड के प्रताप-सूर्य के अस्त होने के साथ ही परतन्त्रता कालिमा सध्याकालीन अंधकार की तरह छा रही है, भारत का वीरोचित उत्साह समाप्त हो गया है—

कालिमा बिखरती है सध्या के कलक सी

दुःखि-मृदङ्ग-तूर्य शांत, स्तब्ध, मौन है ।

इस समय उदयपुर के 'पेशोला' जलाशय की लहरे तट में टकरा पुकार रही है—

कौन लेगा भार यह ?

कौन बिचलेगा नहीं ?

+ + + +

कहता है कौन ऊँची छाती कर, मैं हूँ—

मैं हूँ— मेवाड में,

अरावली-शृङ्ग-सा समुन्नत सिर किसका ?

बोलो कोई बोलो— अरे क्या तुम सब मृत हो ?

किन्तु कोई पतवार खेने वाला नहीं दिखाई देता । नियति के कालचक्र में फँसा देश पता नहीं किधर बहा जा रहा है । प्रसाद ने देश की इस स्थिति के वर्णन में निःसन्देह कलात्मक 'इमेजरी' का उपादान किया है । ठीक इसी से मिलती-जुलती 'इमेज' का संकेत हमें 'प्रलय की छाया' में भी मिलता है ।

'अंधकार-पारावार गहन नियति-सा

उमड़ रहा है ज्योति-रेखा हीन क्षुब्ध हो ।

खींच ले चलते हैं—

काल-धीवर अनन्त में,

साँस, सफरी-सी अटकती है किसी आशा में ।'

पेशोला के 'तरल जलमण्डलो' में आज भी वही आवाज पुकार उठती है, पर उसका उत्तर देने वाला कोई नहीं दिखाई पड़ता— "किन्तु आज प्रतिध्वनि कहाँ ?" इस कविता में कलात्मक ढङ्ग से प्रसाद ने न केवल राष्ट्रीय भावना को उद्बुद्ध किया है किन्तु ऐसे वीर सेनानियों को प्रामाणिक भी किया है जो 'पेशोला' के प्रश्न का प्रत्युत्तर दे सके ।

'प्रलय की छाया' नाटकीयता एवं इमेजरी दोनों दृष्टियों से महत्वपूर्ण रचना है । प्रसाद का नाटककार एवं कवि दोनों इस कविता में समग्र रूप में उपस्थित होते हैं । प्रसाद मूलतः रोमानी कवि है, निराला की भाँति पौषमय क्रान्तिकारिता उनमें नहीं है । यही कारण है कि 'प्रलय की छाया' में कवि को अपनी प्रकृति के अनुरूप ऐसा विषय मिल गया है, जिसमें वह रोमानी ताने-बाने

बुन सका है, यद्यपि ममस्त कविता समग्ररूप में विषादमय वातावरण की सृष्टि करती है। 'प्रलय की छाया' रोमैटिक कवियों की नियतिवादिता तथा निराशा-वादिता (Irony & Melancholy) का ज्वलन्त उदाहरण है। 'कामायनी' की आनन्दवादी विचारधारा के उदय के पूर्व प्रसाद की काव्यमर्जना नियति तथा निराशा की धारणा से आक्रान्त रही है। यह विशेषता हमें 'आँसू', 'अशोक की चिन्ता' तथा 'प्रलय की छाया' में ही नहीं, प्रसाद के कई गीतों में भी मिलती है। 'प्रलय की छाया' में रूपगविता कमलावती की मुग्धावस्था तथा यौवनावस्था के सुन्दर सरस चित्र है। यह रूपगर्व ही उसे जौहर की ज्वाला में जलकर सतीत्व एवं स्वाभिमान की रक्षा करने वाली पद्मिनी तक को चुनौती देने की प्रेरणा देता है। किन्तु कमलावती का सौंदर्य उसके लिये वरदान न होकर अभिशाप सिद्ध होता है। वह जहाँ कहीं अपना सौंदर्य लेकर जाती है, वही 'प्रलय की छाया' मँडराती नजर आती है, चाहे वह गुर्जरेश हो, या मुसलमान बादशाह अलाउद्दीन। 'भारते-श्वरी' के पद के लिए सतीत्व और स्वाभिमान की वाजी लगाने वाली कमलावती एक दिन देखती है—

‘लूटा था दृष्ट अधिकार ने  
जितना विभव, रूप, शील और गौरव को  
आज वे स्वतन्त्र हो बिखरते हैं।  
एक माया-स्तूप-सा  
हो रहा है लोप इन आँखों के सामने।  
देख कमलावती !  
ढुलक रही है हिम-विन्दु-सी  
सत्ता सौन्दर्य के चपल आवरण की।’

‘प्रलय की छाया’ का कथानक ऐतिहासिक है। अलाउद्दीन खिलजी के हरम की शोभा बढाने वाली ‘भारतेश्वरी’ कमलावती खिलजी वश में राज्यक्रान्ति होने के बाद, अलाउद्दीन तथा काफूर के क्रमशः मौत के घाट उतार दिये जाने के बाद, अपने पुराने नौकर ‘मानिक’ को, खुसरू के नाम से दिल्ली के तख्त पर बैठा पाती है। बादशाह बनने के बाद खुसरू एक शाम को कमलावती के चरित्र की भर्त्सना करता है—

‘नारी यह रूप तेरा जीवित अभिशाप है  
जिसमें पवित्रता की छाया भी पड़ी नहीं।’

कमलावती इस धूलि धूसरित साध्य-क्षितिज की तुलना अपने विषादमय जीवन से करती है, किन्तु यकायक सारी पुरानी स्मृतियों के चित्र उसकी मन पटी पर फिल्म की तरह दौड़ पड़ते हैं, और उसके सामने अपनी किशोरावस्था का, बय सधि का,

चित्र आ जाता है। विषादमय वर्तमान तथा हास-उल्लासमय अतीत की तुलना की स्मृतिमय कल्पना से कविता शुरू होती है। इस अंश में प्रसाद ने अपनी रोमानी रुझान का पूरा परिचय दिया है। छायावादी कवियों में सम्भवतः प्रसाद सबसे अधिक 'विलासी' कवि है। यहाँ मैं 'विलासी' शब्द का प्रयोग किसी बुरे अर्थ में न कर सौन्दर्य के विविध पक्षों—वर्ण, गन्ध, ध्वनि, रस तथा स्पर्श—की सूक्ष्मता को पहचानने की क्षमता के अर्थ में कर रहा हूँ। कमलावती के उन्मुक्त बाल्य एवं 'मधुभार जडित यौवनागम' के समागम का सुन्दर वर्णन काव्य का प्रारम्भिक अंग उपस्थित करता है, जिसमें कवि ने कई सुन्दर रोमैटिक बिंबों का उपादान किया है। कविता के आरम्भ में पश्चिम जलधि के सान्ध्यकालीन परिवेश का चित्रण किंचित् रेखाओं में होते हुये भी रङ्गों की भास्वरता तथा भावप्रेषणीयता की दृष्टि से महत्त्वपूर्ण है—

( थके हुए दिन के निराशा भरे जीवन की  
सन्ध्या है आज भी तो दूसरी क्षितिज में !  
और उस दिन तो, )

निर्जन जलधि बेला रागमयी संध्या से—

सीखती थी सौरभ से भरी रगरलियाँ।

दूरागत वंशी-रव—

गूँजता था घोवरों की छोटी छोटी नावों से।

मेरे उस यौवन के मालती मुकुल में

रंझ खोजती थी, रजनी की नीली किरणें

उसे उकसाने को हँसाने को।'

कमलावती की वय सन्धि के वर्णन में कवि की समस्त प्रतिभा और कल्पना एक साथ फूट पड़ती है।

मेरे तो,

चरण हुए थे विजडित मधु-भार से।

हँसती अनङ्ग बालिकाएँ अन्तरिक्ष में

मेरी उस क्रीडा के मधु अभिषेक में

नतशिर देख मुझे।'

उक्त पक्तियों में प्रथमावतीर्णयौवना, मुग्धा के अनुभावों एवं सञ्चारी भावों की सुन्दर व्यञ्जना कुछ ही शब्दों में करा देना केवल प्रसाद की ही विशेषता है। कमलावती के सौन्दर्य को देखकर गुर्जरेश प्रणय-याचना करते हैं और एक दिन उसने देखा—

'अनुरागपूर्ण था हृदय उपहार में



गुर्जरेश पाँवड़े बिछाते रहे पलकों में

तिरते थे—

मेरी अङ्गुष्ठियों की लहरो में

पीते मकरन्द थे—

मेरे इस अधखिले आनन सरोज का

कितना सोहाग था, कैसा अनुराग था ?

खिलो स्वर्ण मल्लिका को सुरभित बल्लरी-सी

गुर्जर के थाले में मरन्द-वर्षा करती यों ।’

‘अङ्गुष्ठियों की लहरो’, ‘अधखिले आनन-सरोज’, तथा कमलावती के लिये प्रयुक्त ‘मल्लिका-बल्लरी’ की लाक्षणिक ‘इमेज’ में कवि ने अनूठी व्यञ्जनाये कूट कूट कर भर दी है ।

यही से कविता की गति बदलती है । कमलावती पद्मिनी के जौहर में जलने की खबर सुनती है, और उसका रूपगर्व उद्बुद्ध हो उठता है । कमलावती के मानस का अन्तर्द्वन्द्व यही में बीज रूप में उद्बुद्ध होता है और ज्यों ज्यों कविता आगे बढ़ती जाती है गौरव और स्वाभिमान की रक्षा तथा रूपगर्व की दो दिशाओं में दौड़ती भावनाओं से कमलावती के मन में ‘रस्मा-कशी’ ( tug-of-war ) शुरू होती जाती है । नियति-नटी की इस नृत्यशीलता का सकेत करते कमलावती सोचती है—

‘और परिवर्तन वह

क्षितिज-पटो को आन्दोलित करती हुई

नीले मेघ-माला-सी

नियति नटी थी आई सहसा गगन में

तडित बिलास सी नचाती भौहें अपनी ।’

कौधती बिजली की भौहे नचाती मेघमाला तथा नृत्यनिरत नटी के सश्लिष्ट रूपक ( या उपमा-रूपक ) ( Mixed Metaphor ) के द्वारा कवि ने कमलावती के मनोगगन में अन्तर्द्वन्द्व के घुमडने का सकेत किया है । कमलावती का रूपगर्व कह उठता है—

पद्मिनी जलो थी स्वयं किन्तु मैं जलाऊँगी—

वह दावानल ज्वाला

जिसमें सुलतान जले ।’

नियति के उपक्रम से घटनाओं की गति कुछ इसी तरह की होती है । अभिनय आरम्भ होता है, खिलजी सुलतान गुजरात पर आक्रमण करता है, गुर्जरेश परा—जित हो कमला के साथ जंगल की ओर भाग खड़े होते हैं, किन्तु सुलतान की सेना पीछा करती है । कमलावती बदिनी हो जाती है, गुर्जरेश का क्या हुआ पता

नहीं, वह समझती है शायद गुर्जरेश युद्ध करते खेत रहे ।

'मेरे गुर्जरेश  
आज किस मुख से कहूँ  
सच्चे राजपूत थे,  
वह खडगनीला खड़ी देखती रही मे वही,  
गत प्रत्यावात में प्रत्यावर्तन में  
दूर वे चले गये  
और हुई बन्दी मैं  
वाह री नियति ।'

बन्दिनी कमलावती का चित्र अन्तर्द्वन्द्व का अखाड़ा बन जाता है— पति का प्रतिशोध,  
तथा रूय के द्वारा अलाउद्दीन को पराजित करने की भावना में तुमुल सघर्ष होता है ।

'कभी सोचती थी प्रतिशोध लेना पति का  
कभी निज रूप सुन्दरता की अनुभूति  
क्षणभर चाहती जगाना मैं  
सुनान ही के उन निर्यम हृदय में,  
नारी मैं ।'

परिस्थितियाँ कुछ ऐसी करवट बदलती हैं कि कमलावती अपने जीवन को 'सौभाग्य'  
और 'अलम्ब्य' समझकर सहेज रखना चाहती है । उसकी छिपी अतृप्त वासनायें  
उसे वहाँ ले चलती हैं, वह उन्हीं दुर्बलताओं को एक अवलम्ब मान बैठती है ।

किन्तु किस युग से वासना के बिंदु रहे सोचते  
मेरे सवेदनों को  
यामिनी के गूढ़ अधकार में  
सहसा जो जाग उठे तारा-से  
दुर्बलता को मानती सी अवलम्ब में  
खड़ी हुई जीवन की पिच्छिल सी भूमि पर ।'

और कमलावती इन्हीं अतृप्त वामनाओं के बहाव में फमकर सुलतान के हरम की  
शोभा बढ़ाने लगती है । उसके भौहों के सकेत से ममस्त भारत का शासन संचालित  
होने लगा ।

'इन्हीं मीनहगो का चपल सकेत बन  
शासन, कुमारिका से हिमालय श्रृङ्ग तक  
अथक अबाध और तीव्र-मेघ-ज्योति-सा  
चलता था—'

किन्तु आज उसे पश्चाताप हो रहा है कि इस वैभव को पाने के लिये उसने महान

निधि को खो दिया है— उसका आत्म-सम्मान समाप्त हो चुका है ।

‘बैच बिया

विश्व इन्द्रजाल में सत्य कहते हैं जिसे,

उसो मानवता के आत्म-सम्मान को ।’

आत्मश्लानि से कमलावती गड सी जाती है, खुसरू के द्वारा खिलजी वश के उन्मूलन की खबर सुनकर जैसे उसे ‘सैकड़ों ही वृश्चिकों का डङ्क’ एक साथ लग उठता है, वह जिस काम को करने आई थी उसे मानिक ने, ( खुसरू ने ) कर दिया । खुसरू के द्वारा अपमानित कमलावती के मामले चञ्चल सौन्दर्य के आवरण में पली वैभव की अट्टालिका चूर चूर होकर ढहती दिखाई पड़ती है । कलुषित सौन्दर्य का नक्षत्र पुण्य-ज्योतिहीन होकर गिरता दिखाई पड़ता है —

‘पुण्य-ज्योति-हीन कलुषित सौन्दर्य का—

गिरता नक्षत्र नीचे कालिमा की धारा-सा

असफल सृष्टि सोती—

प्रलय की छाया में ।’

सौन्दर्य केपतन के लिये आकाश से गिरते नक्षत्र की कल्पना शेक्सपियर का इन पक्तियों की याद दिलाती है, जब एडोनियस द्रुतगति से गिरता दिखाई पड़ता है:—

Look ! how a bright star shooteth from the sky,

So glides he in the night from Venus' eye

‘प्रलय की छाया’ की प्रेरणा, जहाँ तक शैली का सवाल है, प्रसाद को निराला की ‘जूही की कली’ तथा ‘शेफालिका’ जैसी रोमानी मुक्त छन्द कविताओं से मिली है । किन्तु निराला की उक्त कविताओं की तरह यहाँ केवल हास, उल्लास तथा विलास का वातावरण नहीं है । कमलावती के यौवन का वर्णन निःसन्देह विलासमय है, किन्तु जैसा पहले सकेत किया जा चुका है समग्र कविता निराशा, विषाद तथा वेदना की घनीभूत पीड़ा से आविद्ध है ।

निराला ने तीन तरह के विषयों के लिये मुक्त छन्द चुना था, (१) रोमानी विषयों के लिये, (२) राष्ट्रीय सम्बोधन-काव्यों के लिये तथा (३) नाटकीय सम्वादों के लिये, जैसे ‘पञ्चवटी प्रसङ्ग’ में । छन्द को गतिशील बनाने के लिये निराला ने प्रायः अनुप्रास का तथा कभी कभी कही कही तुक का भी प्रयोग किया है । जैसे ‘सन्ध्या-सुन्दरी’ में ‘समय-मेघमय’, ‘सुन्दरी-परी’ जैसी अनेकानेक एक-सी आवर्तक ध्वनियों का प्रयोग । प्रसाद ने भी इसको पहचाना था, किन्तु निराला जैसी सङ्गी-तात्मकता का निर्वाह वे नहीं कर पाते, फिर भी कोमल पद-शय्या तथा रोमानी बिंबों का प्रयोग स्वतः प्रसाद के मुक्त वृत्तों में स्थान स्थान पर कलात्मकता सक्रान्त कर देता है । अनेकपात्रीय नाटकीय सवादों के रूप में इस छन्द का प्रयोग निराला

ने अवश्य किया था, किन्तु प्रसाद ने इस सम्बन्ध में कोई प्रयोग नहीं किया, संभवतः प्रसाद इसका सुन्दर प्रयोग कर पाते। इधर धर्मवीर भारती ने अपने गीत-नाट्य 'अन्धा युग' में इसका प्रयोग किया है। 'अन्धा युग' के कोरस (कथा-गायन) प्रायः तुकान्त रोला-गति के छन्द में है, जिनमें शास्त्रीय रोला वाली नियति यति में आवश्यकतानुसार हेरफेर किया गया है, जबकि पात्रों के संवादों में सर्वत्र 'मुक्त छन्द' का प्रयोग है, जिसकी गति समस्त नाटक में एक ही न होकर कुछ स्थानों पर जिन्हे अपवाद रूप माना गया है, बदल भी गई है<sup>१</sup>। रोमानी विषयो पर लिखी कविताओं पर मुक्त छन्द की गति या लय में एकतानता होती है, किन्तु नाटकीय एकाभिनय तथा नाटकीय संवादों में लय का उतार चढ़ाव भावानुरूप होना लाजमी है। प्रसाद की 'शेरसिंह के अस्त्रसमर्पण' तथा 'प्रलय की छाया' दोनों में यह विशेषता पाई जाती है। ये दोनों कविताएँ मूलतः 'नाटकीय एकाभिनय' के विशेष समीप हैं। नाटकीय परिवेश के मुक्त छन्दों में अनुप्रास-निर्वाह की अपेक्षा अधिक महत्व अर्थानुरूप लय की गति का है। भाव या उक्ति के अर्थ के अनुसार कहाँ उच्चरित अक्षर (accents syllable) हो कहाँ अनुच्चरित (unaccented) तथा किस पद-विशेष के उच्चारण में अवधारण (emphasis) की जरूरत है, इसका ज्ञान कविता के पाठक या गीत-नाट्य के प्रयोक्ता पात्रों के लिये बहुत जरूरी है, अन्यथा या तो पाठक उसे गड़बड़ पढ़ देगा, या फिर अपनी इच्छित वृत्तलय में पढ़कर सर्वथा निश्चित छन्दो-लय दे देगा। यही कारण है कि 'मुक्त छन्द' की प्रकृति से अनभिज्ञ कवि तथा पाठक ही नहीं, आलोचक भी इसका समुचित प्रयोग तथा मूल्यांकन नहीं कर पाते। कविता की लय को पकड़ने के लिये यह जरूरी है कि हम उसमें तन्मय होकर उसे जोर से पढ़ना सीखें, तथा कविता के तीन प्रमुख साधन 'लय', 'तुक' तथा 'वीप्सा'—Rhythm, Rhyme, Repetition—की पहचान करना सीखें। क्योंकि ये ही वे साधन हैं, जिनके द्वारा कवि अपने मूल्यमान् अर्थ, काव्यगत सत्य, का उद्घाटन करता है, जो शब्दों के व्युत्पत्तिपरक या व्याकरणिक विश्लेषण से नहीं ज्ञात होता, अपितु काव्य-मार्ग पर चलने पर ही अनुभवगम्य हो पाता है, क्योंकि सी० डे० लेविम के शब्दों में 'प्रत्येक कविता कवि का वह परिदृश्यमान पथ है, जिसे वह हर कदम अपने हृदय में अनुभव करता रहा है, तथा जो उस अर्थ के अनुभव की ओर, काव्यगत सत्य की ओर, अग्रसर होता रहता है'<sup>२</sup>।

१—अन्धायुग (निर्देश) पृ० ५

२—'Every poem is a visible track of a poet feeling his way, step by step, into the heart of his own experience and towards the meaning, the poetic truth, of that experience'

—C Day Lewis, Enjoying Poetry P 6.

## प्रसाद-काव्य का प्रतिपाद्य

विश्वम्भर 'मानव'

श्री जयशंकर 'प्रसाद' के काव्य की प्रमुख विशेषता मुझे यह लगती है कि उसमें एक प्रकार का उदात्त स्वर सर्वत्र परिव्याप्त है।

'करुणालय' में 'प्रसाद' जी ने बड़े ही कोशल से वैदिक काल में प्रचलित याज्ञिक-क्रियाओं की क्रूरता को गह्रित ठहराया है और हमारे हृदय में करुणा जगाकर यह चेतावनी दी है कि मनुष्य का वास्तविक धर्म मानवता है। 'प्रेम-पथिक' की कहानी सक्षिप्त-सी है, पर उसके माध्यम से जो संकेत कवि ने दिया है, वह भी कम महत्वपूर्ण नहीं है। प्रेम एक ही भाव है। यदि वह नारी के सौंदर्य पर टिक जाता है तो मोह है, पर यदि वही सौंदर्य हमें विश्वात्मा की ओर संकेत करता प्रतीत होता है, तो वह प्रेम कहलायेगा। इस प्रकार प्रेम की भावना को व्यक्तिगत परिधि से खींचकर कवि ने उसे विश्वव्यापी धरातल पर प्रतिष्ठित किया है। सौंदर्य के प्रति प्रेम की यह दृष्टि जब इस रूप में विकसित होगी, तो दुःख कहीं ठहर ही न पायेगा, केवल आनन्द का विस्तार होगा। इस प्रकार पवित्र प्रेम को अंत में 'प्रसाद' ने आनन्दमय सिद्ध किया है। इस उच्च भूमिका में नर-नारी का पारस्परिक प्रणय-निवेदन जीव का विश्वात्मा के प्रति आत्म-निवेदन से भिन्न नहीं रह जाता। सौंदर्य, प्रेम और आनन्द को एक सूत्र में गूँथ कर 'प्रसाद' जी ने जिस आलोक के दर्शन हमें कराये हैं, उससे जीवन का अधिकार एकदम मिट जाता है। प्रेम-भाव की यह सूक्ष्मता और हताश-भावना का यह उन्नयन छायावादी-काव्य की अपनी विशेषताएँ हैं। 'महाराणा का महत्त्व' में कवि ने युद्ध में नैतिकता के प्रश्न को उठाया है। युद्ध और प्रेम में कुछ भी अनुचित नहीं है, पश्चिम के इस सिद्धांत को हिन्दू-संस्कृति नहीं स्वीकार करती। महाराणा प्रताप इसके ज्वलंत प्रतीक हैं।

### पीडा का उन्नयन

'आँसू' प्रसादजी का एक विशिष्ट प्रेम-काव्य है। इस खड्ग-काव्य को अपने समय में बड़ी ख्याति मिली। इसमें 'प्रसाद' की अपनी कोई भूमिका नहीं है, जिससे हम यह जान पाते कि स्वयं 'प्रसाद' इसे किस रूप में देखते थे। कुछ समीक्षकों का मत है कि 'आँसू' की गणना रहस्य-काव्य के अन्तर्गत होनी चाहिए। मेरी अपनी निश्चित धारणा है कि 'आँसू' में लौकिक-प्रेम की गाथा है और कहीं प्रेम में निराश होने पर 'प्रसाद' ने इसे लिखा है। कुछ ही 'आँसू' बीसवीं शताब्दी के हिन्दी के एक प्रतिभाशाली कवि की रचना है और उसका सृजन काफी सचेत स्तर पर हुआ है।

प्रमाण यह है कि आवश्यकता पडने पर पुस्तक के एक कोने से दूसरे कोने तक छद्मों का अर्थ अध्यात्म-पक्ष में भी लगाया जा सकता है। पर यह अर्थ के साथ खीचातानी करनी होगी। दूसरा अर्थ है नहीं, वह कहीं-कहीं व्यजित होता है। उर्दू और फारसी के अनेक श्रेष्ठ कवियों के काव्य में यह गुण विद्यमान है। इसी विशेषता के कारण, जिसे कानून की भाषा में 'बेनीफिट ऑफ डाउट' कहते हैं, कुछ आलोचकों ने 'आँसू' के आधार पर 'प्रसाद' को रहस्यवादी घोषित किया है। 'आँसू' का मुख्य विषय विरह-वर्णन है और उसी के आधार पर ग्रंथ का यह नाम सार्थक होता है। 'आँसू' का प्रारम्भ होता है विरह में और अन्त होता है विरह में। 'आँसू' का प्रत्येक छंद दूटे आँसूओं की एक विवृत कथा है जो अपने में न जाने कितनी करुण भावनाएँ समेटे हुए हैं। इसमें अपने अन्तर की पीड़ा और प्रेमिका की निष्ठुरता का वर्णन पूरे विस्तार के साथ पाया जाता है। पहले एक सामान्य व्यक्ति की भाँति कवि दुःख से घबरा उठता है। फिर निश्चय करता है कि सुख के समान दुःख भी जीवन में अनिवार्य है। कभी-कभी वह सोचता है कि क्या प्राणी दुःखों से मुक्त नहीं हो सकता ? पर ऐसी दशा में जीवन क्या जीवन रह जायगा ? तब इस व्यथा में ही कहीं आनन्द खोजना होगा। यदि ध्यान से देखा जाय तो दुःखी मनुष्य ही सहृदय व्यक्ति है और सहृदय व्यक्ति ही पूर्ण मानव। अतः वेदना से भागने की आवश्यकता नहीं, उसका स्वागत है करके करना चाहिए। जीवन की सामान्य पीड़ा और प्रेम-जन्य निराशा का यही समाधान 'प्रसाद' के पास है। इस प्रकार 'आँसू' में जीवन के दुःख की चर्चा ही नहीं, दुःख का दर्शन भी है।

### प्रकृति का उपयोग

प्रकृति-सम्बन्धी रचनाओं में वातावरण का चित्रण कुछ अधिक मनोयोग के साथ हुआ है और जहाँ तक बन पड़ा है एक पूर्ण चित्र देने का प्रयत्न कवि ने किया है। दूसरे, प्रकृति के सुन्दर पक्ष की ओर 'प्रसाद' जी की दृष्टि कुछ अधिक है। सौन्दर्य के वातावरण में इन चित्रों को अंकित करने के साथ 'प्रसाद' ने तीसरा काम यह किया है कि प्राकृतिक वस्तुओं की उस मूल प्रवृत्ति की ओर इंगित किया है जो उनके विकास के लिए उत्तरदायी कही जा सकती है। रजनीगंधा है तो रात के सम्पर्क में उसके खिलने की, नदी की चर्चा है तो समुद्र के अक मे स्थान पाने की, चाँदनी की चर्चा है तो विलास की कामना, प्रकृति के तत्वों में ही पायी जाती है। इसका तात्पर्य यह हुआ कि 'प्रसाद' प्राकृतिक वस्तुओं के रूप-रंग का ही विवरण नहीं देते, उनसे उत्पन्न मनोभावों का ही वर्णन नहीं करते, वरन् उनकी आत्मा का भी चित्रण करते हैं। यही वे अन्य कवियों से कुछ भिन्न हैं। जिसे 'छायावाद' कहते हैं उसका आभास 'भरना' की रचनाओं में ही मिलने लगता है। प्रकृति के सौन्दर्य का उपयोग वे मनष्य की भावनाओं को कोमल करने के लिए ही करते थे। उन्हें इस बात पर

आश्चर्य होता था कि प्रकृति की सुपमा के सम्पर्क में रहकर भी मनुष्य का हृदय क्यों नहीं पिघलता—वह कठोर क्यों बना रहता है ?

### उपासना का लक्ष्य

मनुष्य का हृदय जब अध्यात्म की ओर मुड़ता है तो इस ससार को भी वह भगवान का रूप समझने लगता है। ऐसी दशा में इसे वह हेय दृष्टि में देख ही नहीं सकता। 'प्रसाद' के अनुसार भक्त को पश्चात्ताप करने और आत्म-ग्लानि की अग्नि में गलने की विलकुल आवश्यकता नहीं। यह दृष्टिकोण मध्यकालीन भक्त-कवियों के दृष्टिकोण से कुछ भिन्न है। पावन होना भक्त का सहज अधिकार है। मन में भक्ति के उदित होते ही व्यक्ति एक उच्चतर भावभूमि में स्वतः प्रवेश करता है। भक्त की इन्द्रियाँ उत्पात न मचाकर उसके अनुशासन में रहती हैं। हृदय पवित्रता से युक्त रहता है, आलोक में युक्त, शांति में युक्त। तब विश्व और विश्वपति एक हो जाते हैं। मच्चि तात्त्विक दृष्टि यही है। 'प्रसाद' के अनुसार भक्ति का लक्ष्य व्यक्ति की मुक्ति नहीं, वरन् उसका सेवा-परायण होना है। यदि मनुष्य में करुणा और प्रेम की भावना विकसित हो सके, तब 'प्रसाद' की प्रार्थना को भी आवश्यकता नहीं समझते। भक्ति का प्रभाव यह होना चाहिए कि मनुष्य अधिक में अधिक मानवीय गुणों में युक्त हो। 'कानन-कुसुम' में उपासना के ऐसे ही उज्ज्वल स्वरूप का विवेचन हुआ है।

### एक महान् सदेश

'प्रसाद'-कृत कामायनी हमारे आदि पुरुष मनु की जीवन गाथा है। इसके साथ ही वह मानवीय मनोविकारों का मनोवैज्ञानिक विश्लेषण भी प्रस्तुत करती है। कहानी का प्रारम्भ घोर विलाम से होता है और अंत चरम वैराग्य में। विलाम से वैराग्य की ओर आने में मनु को भौतिकवाद में अध्यात्मवाद की ओर मुड़ना पड़ा है। इसी में इस महा-काव्य में कही-कही रहस्यवाद का पुट है।

कामायनी के आराध्यदेव शिव हैं, पर वे मूर्तिपूजा वाले शिव नहीं। 'प्रसाद' ने उस परम तत्त्व को ही शिव नाम से पुकारा है। सृष्टि में जिस एक तत्त्व की व्यापकता की घोषणा कवि ने प्रथम सर्ग में की है, उसी की व्याख्या अन्तिम सर्ग में करते हुए उसने दृश्य-जगत् या चराचर को एक सिद्ध करने में अद्वैत-दर्शन का सहारा लिया है। 'आनन्द' सर्ग में जिस दार्शनिक तत्त्व का विवेचन हुआ है उससे प्रकृति, आत्मा और परमात्मा की एकता सिद्ध होती है। चरम सत्य यह है कि उसके अतिरिक्त कहीं कुछ नहीं है। सब एक है—यही कामायनी और उसके कवि का इस युग के लिए महान् सदेश है।

## ‘आँसू’—एक कलाकृति

ब्रज किशोर मिश्र

प्रसादजी का आविर्भाव भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के अवसान के चार वर्ष बाद, १८८६ ई० में हुआ था। हिन्दी कविता का यह सङ्क्रांति काल था। राजनैतिक, सामाजिक, धार्मिक तथा साहित्यिक परिस्थितियों ‘मे’, वातावरण के अनुसार परिवर्तन आरम्भ हो गये थे। योरोप के सम्पर्क में आने के कारण भारत को नवीन दृष्टि प्राप्त हो रही थी। अपने समाज की अनेक कुरीतियों और साहित्य की नीरस रूढ़ियों पर उसकी दृष्टि पड़ रही थी, उनके प्रति ग्लानि और क्षोभ का प्रदर्शन भी कविवर्ग करने लगा था। १९०६-१० में ‘इन्दु’ का प्रकाशन इस नवीन दृष्टिकोण को विकीर्ण करने का सफल प्रयास था, प्रसादजी के भानजे श्री० अम्बिका प्रसाद गुप्त इसके सम्पादक थे। यद्यपि ‘सरस्वती’ का प्रकाशन इसके पूर्व, २०वीं श० ई० के आरम्भ के साथ ही साथ हो गया था, किन्तु आचार्य द्विवेदी के सम्पादकत्व में तत्कालीन ‘नई कविता’ को प्रश्रय नहीं मिला फलतः ‘इन्दु’ का प्रकाशन हुआ। अस्तु।

इसमें कोई सन्देह नहीं कि द्विवेदी-युग का काव्य, शृंगार-युगीन काव्य की प्रतिक्रिया में लिखा गया था किन्तु छायावादी काव्य, शृंगार की पुनरावृत्ति थी, केवल उसका कलेवर तथा दृष्टिकोण परिवर्तित हो गया था। प्रसाद जैसे कवियों का भावुक तथा रसज्ञ हृदय, द्विवेदी-युगीन काव्य रचना-सम्बन्धी नियन्त्रणों को स्वीकार करने में असमर्थ था, अतः उनके लिए शृंगार का परिष्कृत मार्ग ही एकमात्र काव्यादर्श बन सका। ‘आँसू’ इसी प्रेमादर्श का परिणाम था।

प्रसादजी के जीवनकाल में उनके ३४वें वर्ष, सन् १९२३, का महत्त्व विशेष है। ‘कामना’ नाटक तथा कामायनी का रचनारम्भ इसी वर्ष से हुआ। आँसू का प्रथम संस्करण यद्यपि सन् १९२५ में प्रकाशित हुआ तथापि जिस क्रम से उसकी रचना होती रही थी उससे यह अनुमान किया जा सकता है कि इसी समय के आस पास उसका भी आरम्भ हो गया होगा। अतएव यह कहना अनुचित न होगा कि उक्त तीनों कृतियों के मूल में एक मिलती जुलती विचारधारा विद्यमान थी। ‘कामना’ नाटक में मानववृत्तियों के आधार पर, एक सुसंस्कृत कलापूर्ण समाज के पतन की कथा है; काल के दृष्टिकोण के अनुकूल आँसू वैयक्तिक मनोभावों के क्रमिक विकास की कथा है और कामायनी में इसी विकास क्रम को भारतीय संस्कृति के उदात्त रूप



में ग्रहण किया गया है। मनोभावों की स्थिति, पात्रों के रूप में, कवि ने प्रधानतया स्वीकार की है। एक सूक्ष्म कथा-वस्तु का निर्माण भी उसने किया है, 'कामना' और 'कामायनी' में यह कथा-वस्तु अधिक स्पष्ट है, ग्राम् में इसका स्वरूप अधिक सूक्ष्म है। वास्तव में वैयक्तिक भाव विकास ही ग्राम् में कथा का रूप ग्रहण कर लेता है, ऐसा कहा जा सकता है। इस कथा का स्वरूप इस प्रकार निर्धारित किया जा सकता है •

वियोग व्यथित कवि, अपने वियोग मुख का स्मरण करता है। विगत जीवन की विलासमयी स्मृतियाँ उसके हृदय को पीड़ा और निराशा में भर देती हैं। दुःख की पृष्ठभूमि में सुख की यह स्मृति एक ऐसी टीम उत्पन्न करती है, जो मुख और दुःख का समन्वित रूप धारण कर लेती है। इस व्यक्तिगत वियोगानुभूति से कवि के भावोद्गार आरम्भ होते हैं। जिस मिलन के क्षण के उपरान्त उसे यह महान् पीड़ा उपलब्ध हुई है, वह अवश्य ही अत्यन्त महत्वपूर्ण रहा होगा। उस 'महामिलन' को गौरव प्रदान करते हुए कवि अपने वियोग की व्यापकता और मार्मिकता का हृदय-स्पर्शी चित्रण करता है। पीड़ा के व्यापक प्रसार के बीच अपने व्यक्तित्व की अकिंचनता को स्वीकार करते हुए, वह अपने को उसमें पूर्णतया अभिभूत होते हुए अंकित करता है, मूर्च्छितावस्था में जैसे वह 'हाल' या 'मदहोशी' की अवस्था में पहुँच जाता है। पीड़ा की यह चरमानुभूति है। नव-चेतना की उपलब्धि पर कवि की दृष्टि का विकास होता है; वह सारी प्रकृति में अपने प्रिय का रूप देखता हुआ अपनी अनुभूतियों की प्रेरणा उससे लेने लगता है। प्रिय का सूक्ष्मतरंग रूप उसके अन्तर्नयनों के सम्मुख उद्घाटित हो जाता है। उसका अत्यन्त प्रिय, मानवी रूप वह नखशिख शैली में चित्रित करता है।

प्रिय के प्रति अनेक उपालम्भ उद्गारों के उपरान्त कवि सुख और दुःख के सन्तुलन की ओर उन्मुख होता है, उसकी दृष्टि दार्शनिक हो उठती है, सारी प्रकृति उसे दुःख-सुख से समन्वित दृष्टिगत होने लगती है। अपनी पीड़ा के अतिरेक में वह सम्पूर्ण धरणी को दुःख-प्रधान ही मानता है, सुख अब उसके लिए काल्पनिक वस्तु बन जाता है। अब उसे सम्वेदना के आधार पर पीड़ा में ही आनन्द के दर्शन होने लगते हैं, सम्वेदनात्मक दृष्टि विकसित होती है। अपनी वेदना से वह निवेदन करता है कि वह अपने कर्ण-कोड में लेकर इस पृथ्वी को आश्वस्त करे, उसे विश्राम दे, विपत्तिमुक्त करे। इस वेदना (सम्वेदना) का महत् उद्देश्य अब यही बन जाय कि वह विश्व की सम्पूर्ण पीड़ा को अपनी कर्ण की छाया में लेकर उसका निवारण करे। समार में कितने ही पददलित, उपेक्षित, बुभुक्षित प्राणी हैं, उनके प्रति मधुर वेदना का प्रदर्शन ही सच्चा प्रेम है। कर्ण-मूलक यही प्रेम विश्व का कल्याण करने में समर्थ है, वही इस जगती को अपावन कलुष से मुक्त कर कर सकती है।

संक्षेप में भाव-विकास का उक्त रूप आँसू में दृष्टिगत होता है। वैयक्तिक, ऐहिक प्रेम से आरम्भ करके कवि उसका निरन्तर विकास करता हुआ, समष्टि-गत, मानसिक और आध्यात्मिक प्रेम के स्तर पर पहुँच जाता है। उसकी अपनी व्यथा, सम्पूर्ण मानवता के बीच वितरित हो जाती है और विश्व के अणु-अणु में अपने ‘प्रेम’ के दर्शन करने लगता है। इस प्रेम की विशेषता यही है कि यह पूर्णतया मानवीय है तथापि अतीन्द्रिय है। अतृप्तियों की सात्विकता तथा शाश्वतता उसे अलौकिक रूप प्रदान कर देती है। इस अद्भुत प्रेम का चित्रण कवि ने इस प्रकार किया है—

“जिसके आगे पुलकित हो, जीवन है सिसकी भरता।

हाँ, मृत्यु नृत्य करती है, मुसक्याती खड़ी अमरता ॥”

“वह मेरे प्रेम विहँसते, जागो मेरे मधुवन में।

फिर मधुर भावनाओं का, कलरव हो इस जीवन में ॥”

जीवन के सारे सम्बन्ध इस प्रेम के प्रभाव से मधुरतम हो उठने हैं। हृदय की सारी वृत्तियाँ उसके माध्यम से नृत्य हो उठती हैं। उसके दर्शन मात्र से, अतृप्त मात्र से, मन आत-विभोर हो उठता है

“जिसमें इतराई फिरती, नारी निसर्ग-सुन्दरता।

छलकी पड़ती हो जिसमें, शिशु की उमिल निर्मलता ॥

आँखों का निधि वह मुख हो, अबगुण्ठन नील गगन सा।

यह शिथिल हृदय ही मेरा, खुल जावे स्वयं मगन सा ॥”

यह प्रेम कवि का उपास्य है और अनन्त आनन्द का स्रोत। कवि उसे अपना आस्था से इस प्रकार अभिषिक्त करता है—

“मेरी मानस पूजा का, पावन प्रतीक अविचल हो।

भरता अनन्त यौवन मधु अम्लान स्वर्ण-शतबल हो ॥”

प्रेम का यह व्यापक तथा कलात्मक रूप, कवि की स्वस्थ शृंगार-वृत्ति का परिचायक है।

कवि ने प्रेम और प्रिय के बीच कोई अन्तर स्थापित नहीं किया है। उसका वर्ण्य अथवा आलम्बन स्पष्टतः प्रिय है और वह कवि का साकार प्रेम है। वह नारी है कि पुरुष है इसका प्रश्न नहीं उठता। लौकिक दृष्टि से देखने पर उसका स्थूल और सुन्दरतम रूप कल्पना के नेत्रों में भूलने लगता है और मानसिक दृष्टि से देखने पर उसका सूक्ष्म, सर्वव्यापी रूप अपनी रहस्यमयी सत्ता की भाँकी उपस्थित करने लगता है। वह इस नेत्र-प्रिय सृष्टि के बीच सौन्दर्य का प्रतीक है, फिर वह नारी है कि पुरुष? इस प्रश्न का कोई महत्त्व नहीं। वास्तव में अपने आलम्बन को सारी सी-माओं से मुक्त करके कवि ने अपनी कला-कुशलता का अद्भुत परिचय दिया है।

आँसू का रचना-काल ब्रजभाषा-युग का अवसान-काल था, ब्रजभाषा साहित्य-भाषा के पद से पूर्णतया वञ्चित नहीं हुई थी। साथ ही, भाषा-परिवर्तन तो आरम्भ हो चुका था, खड़ी बोली में काव्य रचना होने लगी थी, किन्तु शैली का प्रभाव अपनी सत्ता जमाये हुए था। प्रसादजी ने ब्रजभाषा में आँसू सम्बन्धी दो एक छन्द लिखे थे, उनका दृष्टिकोण नवीन तथा कलात्मक, सयुक्त रूप में दृष्टिगोचर होता है। एक छन्द देखिए :—

आवं इठलात जलजात-पात को सो बिन्दु,  
कैधौ खुली सीपी माहि मुकता दरस है।  
कढी कज-कोष ते कलोलिनो के सीकर सो,  
प्रात हिमकन सो न सतल परस है।  
देखे दुख दूनो उमगत अति आनन्द सौ,  
जान्यो नाह जाय यहि कौन सो हरस है।  
तातो तातो कढि रूखे मन को हरित करै,  
एरे मेरे आसू ! तं पियूष ते सरस है ॥

श्रुगार-युगीन काव्य की आलंकारिक, कल्पनामयी तथा चमत्कार पूर्ण शैली के साथ साथ आँसू में सुख-दुख का समन्वयात्मक रूप प्रदर्शित करके कवि ने अपने भावी काव्य ( आँसू ) की भूमिका प्रस्तुत कर दी है। अतएव यदि आँसू की शैली में कला और अनुभूति का मनोरम समन्वय दृष्टिगत हो तो कोई आश्चर्य की बात नहीं है। सच तो यह है कि सम्पूर्ण काव्य समन्वयवादी है और इसी में उसकी कला की सार्थकता है। नखशिख वर्णन करके भी कवि उसके रूढिगत बन्धनों में नहीं बंधा। प्रेम का चित्रण करके भी उसने केवल आंगिक-सौन्दर्य तथा वासनात्मकता तक अपने को सीमित नहीं रक्खा, वरन् समाज के सभी क्षेत्रों में उसका प्रसार कर दिया। प्रेम के स्थूल और दार्शनिक रूपों को समन्वित किया। जड़-प्रकृति और मानव-प्रकृति का सवेदनात्मक एकीकरण किया। प्रतीकात्मकता और अलंकृत शैली का समन्वित प्रयोग किया। व्यक्ति और समाज का सापेक्ष महत्त्व प्रतिपादित किया और उनके बीच कठना-धारा प्रवाहित की। भाषा में भी उसने मधुर ब्रजभाषा के शब्दों को अपनाने में सकोच नहीं किया। उसका छायावाद, जीवन के साथ समन्वित रहा।

प्रकृति का माध्यम तो कवि वर्ग के लिए यो ही बहुत सशक्त अभिव्यजना का साधन है। अलंकारिक रूप में उसका प्रयोग कवियों ने मदैव ही किया है। प्रसादजी ने भी आँसू में प्रकृति को अप्रस्तुत अथवा प्रतीक रूप में अपनाया है। प्रतीक शैली के विषय में अधिक न कहकर, क्योंकि उसके विषय में विद्वान आलोचकों ने बहुत कुछ कहा है, यहाँ पर उनकी एक विशेष कलात्मकता की ओर ध्यान आकृष्ट करना

चाहता हूँ ।

अपने वर्णों में प्रसादजी ने वर्ण्य विषय के प्रायः दो अवर्ण्य (अप्रस्तुत) उपस्थित किए हैं। वर्ण्य तो प्रायः सूक्ष्म, कवि का मनोभाव है। अवर्ण्य कोई प्राकृतिक दृश्य है, किन्तु उसके दो रूप हैं, एक स्थूल, पार्थिव, पूर्णतया भूत और दूसरा पार्थिव होते हुए भी रहस्यात्मक, छायावादी। वास्तव में इसी शैली ने कवि के स्थूल चित्रों को छायावादी विधि प्रदान कर दी है। एक उदाहरण से यह तथ्य स्पष्ट हो सकेगा—

क्यों व्यथित व्योमगंगा सी, छिटका कर दोनों छोरें ।

चेतना तरंगिणी मेरी, लेती है मृदुल हिलोरें ॥

अपनी चेतना का वर्णन करते हुए कवि ने एक ओर उसके लिए तरंगिणी का उपमान प्रस्तुत किया है, और दूसरी ओर आकाश-गंगा का। स्थूल दोनों हैं किन्तु एक लौकिक है और दूसरा अलौकिक या रहस्यात्मक। इस कला के प्रयोग ने आसू काव्य में एक अपूर्व मार्मिकता उत्पन्न कर दी है।

प्रकृति के माध्यम से वातावरण का चित्रण करने में कवि को अपूर्व सफलता प्राप्त हुई है। प्रसादजी मादक, मोहक, मूर्च्छनापूर्ण, भावावेग-संयुक्त वातावरण के चित्रण में अत्यन्त कुशल हैं। संयोग के मासल तथा वियोग के अनुभूतिपूर्ण चित्र और उनकी भूमिका प्रस्तुत करने में वे अद्वितीय हैं। प्रयण की मधुर अलस छाया में तन्मूल, उमड़ वातावरण का चित्रण निम्नलिखित पक्तियों में देखिए—

“निर्भर सा भिर भिर करता माधवी कुछ छाया में

चेतना बही जाती थी उस मग्न सुगंध माया में ॥”

उपवन के शान्त वातावरण में, हरे भरे कुञ्जों की शीतल स्निग्ध छाया के नीचे से मृदु मृदु कलरव करते हुए निर्भर का एक रस प्रवाह कल्पना के नेत्रों के सम्मुख साकार हो उठता है।

दृश्य-चित्रण की एक विशेषता यह है कि प्रसादजी उन्हें सजीव, स्पन्दनयुक्त अंकित करते हैं। उनके दृश्य जड़ मात्र नहीं हैं, प्रेम में जड़े हुए चित्र के समान निश्चल न होकर चल चित्रों के समान गतिशीलता उनकी विशेषता है। यह चित्र देखिए:—

‘इस हृदय कमल का धिरना, अलि-अलकों को उलभन में

आसू-मरन्द का गिरना, मिलना निश्वास पवन में ।”

प्रफुल्लित कमल-पुष्प को भ्रमरावली आक्रान्त कर रही है; भार-पीडित होकर कमल झुकता है, उसके मकरन्द-बिन्दु टपक पड़ते हैं और समीर के झोंकों के साथ मिलकर वातावरण में विलीन हो जाते हैं। कितना जीता जागता रूपक है ॥ सारे अवयव क्रियाशील हैं, सारा दृश्य चेतना से अनुप्राणित है। इस प्रकार के प्रचुर चित्र आसू में विद्यमान हैं।

रूप चित्रण की शैली में नाटकीयता का गुण विशेष कलापूर्ण है। यद्यपि

प्रिय के रूप का अस्पष्ट, छाया रूप अंकित करना ही प्रसाद को विशेष प्रिय है, तथापि अभिनयात्मक शैली का उपयोग करके उन्होंने रूपांकन को विशेष आकर्षक बना दिया है। एक दृश्य :—

“रो रो कर सिसक सिसक, कर कहता मैं करण कहानी,  
तुम सुमन नोचते सुनते, करते जानी अनजानी।”

हाव-चित्रण की पद्धति ग्रहण करके कवि ने सारा दृश्य रगमच की रंगीनी से अनुरजित कर दिया है। विशेष व्याख्या की आवश्यकता नहीं है।

भारतीय लोक जीवन को मूलधार बनाकर अंकित किए गए कुछ चित्र विशेष सुकुमार तथा मार्मिक हैं। यद्यपि इन चित्रों में भी रूप-रहस्य की ओर ही प्रवृत्ति विशेष है, फिर भी कौतूहलपूर्ण जिज्ञासा ने अस्पष्ट रूप के दर्शन की लालसा को अत्यन्त तीव्र कर दिया है—

“शशि मुख पर घूँट डाले, अबल मे दीप छिपाए।

जीवन की गोधूली में, कौतूहल से तुम आए।”

जहाँ एक ओर कवि, रूपा को रहस्यात्मक बनाकर उसे सुकुमारता प्रदान करता है, वहीं दूसरी ओर सूक्ष्मता-सयुक्त चित्र उपस्थित करके दर्शक की दृष्टि को चमत्कृत कर देता है। इस शैली में अलंकारिकता और प्रतीकात्मकता का सुघर संयोग बड़ा ही मनोरम है, देखिए—

‘घन में सुन्दर बिजली सी, बिजली में चपल बमक सी

आँखों में काली पुतली, पुतली में श्याम भलक सी।”

उत्तरोत्तर सूक्ष्मता प्रदान करके कवि ने अपने प्रिय को अधिकाधिक रहस्यात्मक तो बनाया ही है साथ ही साथ ‘चाचल्य’ और ‘श्यामत्व’ के आधार पर उसे अपनी परम्पराएँ भी प्रदान कर दी हैं। सांस्कृतिक चेतना की यह भलक कवि के काव्य को भारतीय काव्य-परम्परा में उच्च स्थान प्रदान करती है।

जैसा पहले निवेदन किया जा चुका है, आँसू का रचना-काल प्रधानतया अलंकार-युग ही था और उसमें अलंकारिकता, शब्दचमत्कार, तत्पुगीन उर्दू काव्य की रवानी, मुहावरेदानी आदि काव्य-गुणों का दर्शन पग पग पर होता है। इस छोटे से लेख में हमारा उद्देश्य केवल कवि के कुछ मौलिक काव्य गुणों की ओर ध्यान आकर्षित करना मात्र था। मेरी दृष्टि में आँसू प्रसाद-काव्य का अमूल्य मुक्ता है। उसकी समन्वयवादी शैली ने उसे सम्पूर्ण हिन्दी काव्य साहित्य के बीच गौरवपूर्ण स्थान का अधिकारी बना दिया है। प्रसादजी के एक निकटस्थ मित्र से मुझे ज्ञात हुआ है कि वे आँसू को कामायनी का एक सर्ग बना देना चाहते थे। यदि ऐसा हुआ होता तो कामायनी का महत्व अवश्य ही कुछ बढ़ता किन्तु एक श्रेष्ठ काव्य का स्वतंत्र अस्तित्व विलीन हो जाता, अच्छा हुआ उन्होंने अपने विचार को कार्यान्वित नहीं किया।

## ‘लहर’

गिरीश चन्द्र त्रिपाठी

‘प्रसाद’ की प्रौढ़ता ‘लहर’ के गीतों को प्राप्त हुई। गीतात्मक तत्त्व को चरम-विकास की स्थितिया ‘लहर’ के गीतों द्वारा प्राप्त हो सकी है। उसका एक विकसित रूप नाटक की ओर चला गया जिसमें सुन्दर गीति-नाट्यो की रचना हुई है, मनो-विज्ञान की शाखा ‘आँसू’ में चली गई और प्रसंग का विकास ‘कामायनी’ में हुआ। ‘लहर’ में कवि चिंतनशील कलाकार के रूप में हमारे समक्ष आता है जहाँ उसने जीवन के प्रणय का श्रृंगार समय और गम्भीर स्वस्थ जीवन-दर्शन से किया है। ‘लहर’ में सगृहीत कविताये कुछ तो गेय है और कुछ ऐतिहासिक घटनाओं से संबंधित प्रबन्ध रूप में है। प्रसाद का काव्य विविध प्रेरणाओं के आश्रय से अनेकानेक शैलियों में विकसित हुआ। प्रयोगात्मक दृष्टि से भी ‘लहर’ का विशेष स्थान है क्योंकि गीति और प्रबन्ध दोनों में कवि ने अनेक नवीन प्रयोग किये हैं। काव्य में प्रयोगात्मकता सदैव श्लाघ्य है और इस प्रयोगात्मकता के पीछे संभव है कि कवि ने बगला काव्य से प्रेरणा ग्रहण की हो। हिंदी में तो प्रयोग मौलिक ही माने गये क्योंकि इसके पूर्व इस शैली का प्रयोग हिन्दी के किसी कवि द्वारा नहीं हुआ। जिस ऐतिहासिक दृष्टिकोण में कवि का प्रसंग काव्य है उसमें कवि आरम्भ से ही बौद्ध-दर्शन से प्रभावित ज्ञात होता है क्योंकि पाशव शक्तियों में उभरे हुए प्रसंग कवि के द्वारा कभी ग्रहीत नहीं हुए। उसने सदैव ऐसे प्रसंगों का आकलन किया है जो करुणा, क्षमा, उत्सर्ग, आत्म-समर्पण से अनुप्राणित रहे हैं। बौद्ध धर्म के (दुःख, दुःख समुदय, दुःख निरोध, एवं दुःख निरोध शीला-प्रतिपदा) इन चार आर्य सत्यों की अनुभूति में प्रसाद का प्रासंगिक काव्य लिखा गया मालूम होता है। यही चार बातें प्रसंगों की गहराई में हैं। ‘अशोक की चिन्ता’ ‘शेरसिंह का आत्मसमर्पण’ इन्हीं में जीवन का परिष्करण हुआ है।

‘लहर’ के कुछ गीतों में कवि की प्रेमिका के रूप का मद है कवि के अधरों में उमम की प्यास भरी थी और नेत्रों में दर्शन का विश्वास। अपनी प्रेमिका के जीवन से निकल जाने पर कवि की आखें पावस के बादल बन गईं, उसकी एक निश्वास में अतीत के सुखद दिवसों की स्मृतिया अन्तर्निहित हैं।

वेदना कवि को निराधार नहीं छोड़ती, वह उसे करुणा का सश्रय देती है। ताप में, अवसाद में, विनाश और निष्ठुरता में उसकी प्रेरणा का स्रोत अजस्र और नितरत प्रवाह में मुखरित है। स्मृति की वह किरण जो पथ भूलीसी उसके प्रणय-गवाक्ष से पल भर को झाक गई, उसके आलोक में उसकी विरहाघ सृष्टि जगमगा उठी।

दुःख को भूलने का एकमात्र उपाय पूर्ण विस्मृति है। कवि को इस सत्य पर आस्था है कि जीवन का अन्त सुखमय है, अतः मनुष्य को अतीत को हँस कर विदा देनी चाहिए। इसी में उसका गौरव है, आत्म-सम्मान है। लहर के अस्त-व्यस्त गीतों में कवि के विश्रुत जीवन की कहानी अटपटे रूप में हमारे सामने आती है। लहर की कुछ कविताएँ ऐतिहासिक घटनाओं से सम्बन्धित हैं। 'प्रलय की छाया' शीर्षक रचना का आधार ऐतिहासिक है। अलाउद्दीन ने गुजरात पर चढ़ाई की थी। गुजरात की रानी को वह बलात् ले आया था, यहाँ तक तो इतिहास साक्षी है। परन्तु इसके बाद की कहानी के बाद में निश्चित रूप से कुछ नहीं कहा जा सकता।

प्रसादजी पर बौद्ध धर्म का गहरा प्रभाव है। उन्होंने हिंसा को हेय माना है और अहिंसा को स्तुत्य। बौद्ध धर्म ने मानवता और वसुधा के वैभव को आमन्त्रित किया। मनुष्य की कीर्ति ही उसकी वास्तविक मानवता है। विश्व ही एक विहार है, जिसकी छाया में सभी अस्त सुख पा सकते हैं ऐसा भाव प्रसादजी की कई रचनाओं से आभासित होता है। अशोक के कलिग युद्ध पर लिखी कविता में कवि का कहना है कि आन्तरिक शान्ति और मन की विजय ही वास्तविक विजय है और तलवार की विजय कोई विजय नहीं।

प्रेम का वर्णन कवि ने बड़े कौशल से किया है। ऐसा लगता है कि कवि ने प्रेम की सभी अवस्थाओं का स्वानुभव किया था। प्रेम किया, विरह सहा, स्मृति को लेकर जीवित रहा, जीवित रहने में पीड़ा का अनुभव किया जिसने उसको ऊँचा उठाया। प्रेम में प्रसादजी प्रतिदान की भावना नहीं चाहते। प्रेम में देना ही देना है, लेना नहीं। सागर की लहरे युगों से किसी के लिये उद्भिन्न हैं पर क्या पाती हैं ? इच्छित वस्तु की उपलब्धि पर जीवन में सुख छा जाता है। हमने प्रेम-पात्र को पा लिया, यही प्रेम की प्राप्ति है। ससार आसू मागता है इसी से रोना पड़ता है तब नादान मानव क्यों व्यर्थ में पुकार कर कह उठता है कि उसको जीवन में प्यार न मिला। अन्त में इसी लौकिक प्रेम में अलौकिक प्रेम के दर्शन होते हैं। हिमशैल बालिका सागर से मिलने जाती है। जीवन में विश्वास को लेकर ही आगे बढ़ा जाता है। जिस दिन यह विश्वास टूट जाता है जीवन का सहारा टूट जाता है और वह बेसुरा हो जाता है। सरिता केवल इसी विश्वास को लेकर कि कहीं समुद्र है अवश्य—आगे बढ़ती है और एक दिन उसका सागर से मिलन हो जाता है। इसी प्रकार धर्म में इस विश्वास के सहारे कि ईश्वर जैसी वस्तु है अवश्य—एक दिन सदा छटपटाने वाली आत्मा परमात्मा से मिल जाती है।

प्रसादजी का प्रकृति वर्णन भी रम्य हुआ है। इन्होंने प्रकृति के माध्यम से भावों की अभिव्यक्ति की है। प्रकृति की वस्तुओं में उसको अपनी प्रेमिका की झलक का आभास होता है। प्रकृति प्रेम में गुनगुना उठी है। यह भी मन के भावों के कहने

का एक ढग है। मनुष्य के हृदय में जैसी भावनाये होती हैं वैसी ही प्रकृति की वस्तुओं में प्रतिबिम्बित होती है। कवि की उर-बीणा के तार टूटे हैं अतः शून्य नभ में भी वैसी ही गूँज छा जाती है। चन्द्रोदय होने पर कमल बन्द हो जाते हैं इसी प्रकार कवि के जीवन में सध्या नित्य ही उदास होकर आती है।

भावों की अभिव्यक्ति में उन्होंने प्रतीकों का आश्रय ग्रहण किया है और इन प्रतीकों ने लौकिकता का शृंगार अलौकिकता से किया है। जहाँ निराशा का आशा में और लौकिक प्रेम का अलौकिक प्रेम में ऊर्जस्वीकरण (Sublimation) हुआ है वही कवि ने गम्भीर चिन्तन द्वारा स्वस्थ जीवन-दर्शन की ओर इंगित किया है। इस प्रतीक-विधान के कारण कहीं-कहीं उनकी कविताये दुरूह हो गई हैं। इनके काव्य रमास्वादन के लिये इनके प्रतीकों को समझना आवश्यक है। नीचे की पत्तियों में प्रतीक-विधान है।

“कितने दिन जीवन जल-निधि में  
बिकल अनिल से प्रेरित होकर  
लहरो — कूल चूमने चलकर  
उठती गिरती-सी रुक-रुक कर।  
सृजन करेंगे छवि गति-विधि में।”

सामान्य अर्थ के साथ जीवन को मागर माना है। बाह्य परस्थितियों से टकराकर भावनाये टकराती हैं पर लक्ष्य की सिद्धि नहीं हो पाती। जिस प्रकार लहरों के उठने गिरने में एक प्रकार की सुन्दरता है उसी प्रकार भावनाओं के उत्थान-पतन के प्रयत्न में भी एक प्रकार का सौन्दर्य निहित है।

‘लहर’ अन्तर की भावना का प्रतीक है। ‘लहर’ के गीतों में केवल हृदय का उच्छ्वास ही नहीं है शृङ्गार का परिष्कार भी हुआ है। इन गीतों में यौवन की उद्दाम भावनाय सयमित हो गई है और इन गीतों में प्रलय सदृश्य उद्वेलन में भी जीवन की शान्ति परिचयात है।

‘लहर’ की एक रचना में कवि ने अपनी आत्म-कथा कही है। सयम के साथ कवि तो केवल इतना ही कहकर सतोष की सास लेता है कि उसकी आशाये सूखे पत्ते सी सूखकर मुरझा गई। उनको जीवन में छल, धोखा और प्रवचना ही मिली और जिसके सम्पर्क में आकर उनकी भावुकता जागृत हुई थी, उसका साथ छूट गया, प्रेम में थके पथिक की स्मृति ही पाथेय बनी। कवि अपनी कथा कहने को मौन है और दूसरों की सुनने को आतुर। यही समझीता उसको भाया है। व्यथा सुप्त होने के कारण वह अपनी कहानी को बढ़ाना भी नहीं चाहता। विरहकाल में भी स्थिरता और सहनशीलता का अभ्यास मिलता है। कवि की मौनमा पाठकों का शांत कुतूहल जागृत करती है और यही कुतूहल उनकी कविता का प्राण है और पाठकों के जिज्ञासु



मन को उलझाने वाला ।

प्रसाद के भाव-जलधि की गहराई में डूबकर पाठक को भी आकुल पलों में असीम शांति मिलती है । कही-कही यही भावुकता ईश्वर की ओर मुड़ गई है । उन स्थानों में इसने भक्ति का रूप धारण कर लिया है । उनके प्रकृति सम्बन्धी वर्णन मानवी भावों से ओत प्रोत है । कवि ऐसे लोक में जाना चाहता है जहाँ कोलाहल से पूर्ण जगती को छोड़ मन की भावनाये प्रेम की गहरी-निश्चल कथा चुप-चुप कह जाती हो, जहाँ अमर जागरण हो, उषा अश्रिमामा को सर्वत्र बिखेर देती हो, जहाँ कोलाहल न हो, घोर शांति हो । कवि को सर्वत्र दुःख ही दुःख दिखाई देता है । सागर की आँखों में भी आँसू छलछला आये हैं ।

प्रसाद की कल्पना की अनुभूति में एक असीम सुख निहित है, शरीर को सिहराने वाला अनुभव है और हृदय को मथ देने वाली पीड़ा । रात्रि स्वप्न का काल है प्रातः उसकी समाप्ति का । कवि के जीवन का स्वप्न अभी टूटा नहीं है । जब उसके जीवन का अन्तिम स्वप्न टूटने वाला ही था तभी वह रजनी से कहता है—

मेरे जीवन के सुख निशोथ  
जाते जाते रुक जाना  
हाँ, इन जाने की घड़ियों में  
कुछ ठहर नहीं जाओगे ?

कितनी विवशता भरी अनुनय है अन्तिम दो पक्तियों में । कितनी व्यथा भरी है उसके इस कथन में । कवि तो केवल इतना ही जानता है, कि प्रेम का जन्म जीवन में चार बूँद आँसू का उपहार दे जाता है और छोड़ जाता है जीवन भर दोनों के लिए पीड़ा का भार । प्रसाद के सौन्दर्य, प्रेम और यौवन के वर्णन बड़े ही सुन्दर हुए हैं ।

‘लहर’ से कवि का आशय मन की भावना से है । उसका कहना है कि मनुष्य को सुख के कमल-वन में अपने को खो नहीं देना चाहिए । जिनका जीवन सूना और नीरस है उनके काम आना चाहिए ।

‘तू भूल न री पंकज वन में,  
जीवन के इम सूने पन में ।  
ओ प्यार पुलक से भरी दुलक,  
आ चूम पुलिन के विरस-अधर ॥

प्रसाद के गीतों में उनका दर्शन भी अपनी पूर्ण स्वस्थता और गम्भीरता के साथ प्रस्तुत हुआ है जिसकी पूर्ण परिणति कामायनी में हुई है जिसमें जीवन्त की करुणा है, आशा और आनन्द का सदेश और मानवता का शखनाद ।

कामायनी

## यदि मैं कामायनी लिखता

श्री सुमित्रानन्दन पंत

जिस प्रकार ताजमहल के उपकरणों को विच्छिन्न करके फिर उसी सामग्री से दुबारा ताजमहल बनाने की कल्पना नहीं की जा सकती उसी प्रकार कामायनी जैसी एक महान् कलाकृति की स्वर सङ्गति को भङ्ग कर फिर से उसका निर्माण करने की सभावना मन में नहीं उठती। कामायनी हिमालय से दुर्लभ न हो पर श्रद्धा और मन की ममरस तन्मयता की पावन ममाधि ताजमहल से आश्चर्यजनक अवश्य है। वह अपने युग की सर्वांगपूर्ण कृति न हो पर सर्वश्रेष्ठ कृति निश्चय—पूर्वक कही जा सकती है।

पिछले पचास वर्षों में हिन्दी जगत् में, भाषा तथा साहित्यसृजन की दृष्टि से, एक महान् क्रांति उपस्थित हुई है। इन वर्षों में वृहत् चोटी का निर्माण न हुआ हो किन्तु महान् तथा व्यापक परिवर्तन अवश्य हुए हैं। भारतेन्दु का स्नेह सभ्रम-पूर्वक स्मरण करते हुए हम सहसा द्विवेदी युग में प्रवेश करते हैं जिसकी सुष्ठु सतुलित व्यवस्था को देखकर मन को सन्तोष तथा प्रसन्नता होती है। कुहामा छंट जाता है खड़ी बोली निर्भीक रूप से आगे कदम बढ़ाने लगती है। उसकी गति में एक नया तुला मौन्दर्य, अङ्गो में कटा छंटा सौष्ठव आ जाता है। अनेक गुणी गुञ्जार करने लगत है आम्र की मद्य मञ्जरित डाली में पुँम कोकिल माधुर्य की श्रीवृष्टि करने लगता है। और कही नवीन प्रयत्नों की वाटिकाओं में नवीन जागरण का स्पष्ट गुञ्जरण सुनाई पड़ता है। रीतिकाल की कलारूढ परम्पराओं को अतिक्रमण कर साहित्य चेतना सुदूर अतीत के गौरव से मडित होकर निखर उठती है। पौराणिक सगुण ह्याम युग के रस विलास से ऊबकर खड़ी बोली के माध्यम में नवीन सुगठित कलेवर धारण करने लगता है। भावना में फिर से उदात्त आरोहण परिलक्षित होने लगता है। यत्र-तत्र प्राकृतिक सुषमा का वर्णन किन्तु सर्वत्र चिर-कालीन सांस्कृतिक प्रवाह का कक्षण क्रान्त तथा देशप्रेम की जाग्रत् भारती का आह्वान वातावरण को ओत प्रोत कर देता है। सांस्कृतिक पुनर्जागरण के सुमेरु की तरह राष्ट्रकवि गुप्तजी का महान व्यक्तित्व सर्वोपरि शिखर की तरह उठकर ध्यान आकृष्ट कर लेता है।

द्विवेदी युग के बाद छायावाद के युग का समारम्भ होता है। मन की नीरव बीथियों से निकल कर, लाज भरे मौन्दर्य में लिपटी, एक नवीन काव्य चेतना युग के निभृत प्राङ्गण को सहसा स्वप्न मुखर कर देती है। पिछली वास्तविकता

की इतिवृत्तात्मकता नवीन कला सकेतो के अरूप सौन्दर्य में तिरोहित होकर भावना के सूक्ष्म अवगुण्ठनों के कारण रहस्यमयी प्रतीत होने लगती है। प्रभात की अरुणिमा उषा की कनक छाया बन जाती है, दिन प्रतिदिन का प्रकाश स्वप्नदेही ज्योत्सना की नवीन मौन मधुरिमा के सामने अनाकर्षक लगने लगता है। अपनी अर्धखिली कलियों के देहपात्र में छायावाद एक नवीन प्रेम तथा सौन्दर्य की ज्वाला को लेकर आया जिसके मर्ममधुर स्पर्श में हृदय की शिराएँ शीतल वेदना की आकुल शांति में सुलगने लगी।

इस नवीन युग के प्रवर्तक रहे हैं हमारे चिर परिचित 'श्री जयशङ्कर प्रसाद।' रूप से अरूप की ओर आरोहण, सत्य से स्वप्न की ओर आकर्षण, जो एक नवीन रूप तथा नवीन सत्य के आह्वान का सूचक था, सर्वप्रथम कवीन्द्र रवीन्द्र की भुवन-मोहिनी हृदयतन्त्री में जाग्रत् तथा प्रस्फुटित हुआ। वह भारतीय दर्शन तथा उपनिषदों के अध्यात्म के जागरण का युग था, जिसकी चेतना हिन्दी में खड़ी बोली की ऊबड़-खावड़ खुरदरी धरती में सघर्ष करती हुई प्रसादजी के काव्य में अकुरित हुई। छायावाद केवल स्वप्न सम्मोहन बनकर रह जाता, यदि प्रसादजी उसमें कामायनी जैसे महान काव्य सृष्टि की अवतारणा न कर जाते। कामायनी को छोड़कर, प्रसादजी में भी अन्यत्र वह नवीन प्रकाश केवल अभिव्यक्ति की घनीभूत पीड़ा ही बनकर रह गया। हो सकता है कि प्रसादजी में साकेत से जय भारत एवं पृथ्वी पुत्र तक का वृहत् विस्तार न हो पर उनमें कामायनी जैसी महान कृति को जन्म देने की मौलिकता, गम्भीरता अथवा उच्चता अवश्य है। इसमें सन्देह नहीं कि कामायनी का कवि अत्यन्त महत्वाकांक्षी था, और कामायनी उसका एक अत्यन्त महत् प्रयत्न है वह उसमें कहाँ तक सफल अथवा विफल हुआ, अथवा क्या कामायनी और भी सफल एवं सर्वाङ्गपूर्ण बनाई जा सकती थी — यह दूसरा प्रश्न है। इस प्रकार का प्रश्न कहाँ तक सङ्गत है यह भी विचारणीय है।

आइए, इसी ऊहापोह में हम कामायनी के सुरम्य प्रासाद में प्रवेश करें कामायनी के आमुख में प्रसादजी वेदों से लेकर पुराणों और इतिहास में बिखरा हुआ, आर्य साहित्य में मानवों के आदि पुरुष 'मनु' तथा कामोत्तज आश्रद्धा और तर्क बुद्धि इडा का संक्षिप्त विवरण देते हुये अन्त में लिखते हैं — 'मनु, श्रद्धा और इडा अपना ऐतिहासिक अस्तित्व रखते हुये साकेतिक अर्थ की भी अभिव्यक्ति करें तो मुझे कोई आपत्ति नहीं। मनु अर्थात् मन के दोनों पक्ष, हृदय और मस्तिष्क का सम्बन्ध क्रमशः श्रद्धा और इडा से भी सरलता से लग जाता है।' आगे चलकर वे कहते हैं — 'कामायनी की कथा-शृङ्खला मिलाने के लिये कहीं-कहीं थोड़ी बहुत कल्पना को भी काम में ले आने का अधिकार, मैं नहीं छोड़ सका हूँ।'

' कामायनी को पढ़ने से यह स्पष्ट हो जाता है कि जहाँ तक मनु श्रद्धा आदि

के ऐतिहासिक अस्तित्व का प्रश्न है वह केवल उसकी अतीत की गौरवमय पृष्ठभूमि, उसके पावित्र्य तथा उसके प्रति भावना जनित उपासना तक ही सीमित है। शेष केवल आदि मानव के मनोविधान के प्रस्फुटन, प्रवृत्तियों के मधर्ष, उनके निर्माण विकास तथा समन्वय से सम्बद्ध एक मनोवैज्ञानिक कल्पना सृष्टि भर है, जो काम-नाओं की शिराओं से जकडी हुई है, जिसके शिखर पर आध्यात्म का समरस शुभ्र प्रकाश प्रतिफलित हो रहा है।

इसके स्पष्टीकरण के लिये पहले कामायनी के कथानक पर दृष्टिपात कर लेना उचित होगा। वह सन्धेप में इस प्रकार है— कामायनी में पन्द्रह सर्ग हैं। जिनके नाम हैं क्रमशः चिन्ता, आशा, श्रद्धा, काम, वासना, लज्जा, कर्म, ईर्ष्या, इडा, स्वप्न, सधर्ष, निर्वेद, दर्शन, रहस्य और आनन्द जो मनुष्य के मन की कुछ प्रमुख प्रवृत्तियों के नाम हैं और जिनका विकास-क्रम अधिकतर कल्पना की सुविधा के अनुसार ही रखा गया प्रतीत होता है।

भारतीय इतिहास में प्रसिद्ध जल-प्लावन के कारण देवताओं की वैभव-सृष्टि जलमग्न होकर विनष्ट हो जाती है। मनु की चिन्ता से प्रतीत होता है कि अपने चरम शिखर पर पहुँचने के बाद वह देव सृष्टि के ह्रास का युग था, जिसका सांकेतिक अर्थ कामायनी में नहीं मिलता। देवता अत्यन्त विलास-रत रहते थे, मनु के शब्दों में—

प्रकृति रहे दुर्जय, पराजित थे हम सब भूले मद में  
भोले थे हाँ, तिरते केवल सब विलासिता के मद में।

वह उन्मत्त विलास क्या हुआ ? स्वप्न रहा था छलना थी— इत्यादि— अस्तु प्रथम सर्ग में जलप्लावन की भीषण पृष्ठभूमि पर उत्तुंग हिम शिखर का शुभ्र सौन्दर्य नैराश्य से निखरते हुये दृढ़ विश्वास की तरह मन को मोहक लगता है। भीगे नयन मनु का हृदय विगत स्मृतियों से उद्वेलित तथा चिन्ताग्रस्त है। धीरे धीरे प्रलय प्रकोप शांत हो जाता है, मनु में आशा का सञ्चार होता है, वह फिर से यज्ञ करने लगते हैं। एक दिन श्रद्धा से उनका साक्षात् होता है, जो केवल मन के निचले स्तरों में काम तथा वासना के रूप में प्रकट होती है। श्रद्धा को इससे लज्जा का अनुभव होता है। कालांतर में मनु फिर कर्म की ओर प्रवृत्त होते हैं। असुर पुरोहितों के पभाव से वे हिंसक तथा अहेरियों का जीवन व्यतीत करने लगते हैं। श्रद्धा इससे असंतुष्ट रहती है। एक दिन मनु वाद विवाद से ऊबकर श्रद्धा को छोड़कर चले जाते हैं। उन्हें उसके महत्त्व को पहचानने के लिये और भी निम्न प्रवृत्तियों का अनुभव प्राप्त करना था। सरस्वती के तट पर वह हेमवती छाया सी इडा के सम्पर्क में आते हैं। जो भेद-बुद्धि या तर्क-बुद्धि का प्रतीक है। इडा मनु को ऐहिकता की ओर प्रवृत्त करती है। वह उसकी सहायता से वहा राज्य बसाते

है, और भोग में रत रहते हैं। श्रद्धा इस बीच पुत्रवती हो जाती है, वह मनु की प्रतीक्षा से निराश होकर उनकी खोज में निकलती है। इडा पर आसक्त हो जाने के कारण देवतागण मनु से रुष्ट हो जाते हैं। प्रजा भी उनसे असन्तुष्ट होकर विद्रोह करनी है। मनु युद्ध में आहत होकर गिर पड़ते हैं। यह उनका चरम पतन है। इसके बाद मनु का उत्थान आरम्भ होता है। श्रद्धा के स्पर्श से वह जग उठते हैं और वहा से चुपके से निकल भागते हैं। श्रद्धा अपने पुत्र को इडा को सौंप कर मनु की खोज में जाती है। वह भागवत करुणा की तरह सदैव मानव की रक्षा के लिये आतुर रहती है। मनु उसके साथ फिर मन के शृंगों का आरोहण करते हुये इच्छा, ज्ञान, कर्म के त्रिपुर में पहुँचते हैं। श्रद्धा उनका परिचय कराती है। तदनन्तर मनु मानस तट पर नित्य आनन्दलोक की प्राप्ति करते हैं, जहाँ विश्व के सुख दुःख नहीं व्याप्त होते। उस समतल अधिभन की भूमि पर—

समरस थे जड या चेतन, सुन्दर साकार बना था।

चेतनता एक बिलसती, आनन्द अखंड घना था।

कामायनी का कथानक उसमें निहित काव्य-दर्शन की अवतारणा के लिये केवल सक्षिप्त रंग मन्त्र का काम करता है। कथानक की दृष्टि से उसमें कुछ भी विशेषता नहीं है। उसमें न विस्तार है न विवरण और किसी प्रकार की प्रगाढ़ता, हृदय-मथन अथवा भावों के उत्थान पतन की सूक्ष्मता भी नहीं है। सब कुछ अस्पष्ट तथा कल्पना की तर्कों में लिपटा हुआ प्रसादजी के इच्छा इंगित पर चलता प्रतीत होता है। भाव भूमि पर आधारित होते हुये भी भावनाओं के सवेग में केवल शिथिलता तथा अनगदपन ही अधिक मिलता है। अत्यन्त साधारणीकरण के कारण वैशिष्ट्य का अभाव मन को खटकने लगता है। विधान का सौष्ठव, स्थूल और सूक्ष्म के बीच के कुहासे से गुफित छायापट की तरह, तीव्र अनुभूति के सवेदन में घनीभूत नहीं हो पाया है। पर जैसा कुछ भी धुला-धुला रंगों का छाया प्रसार है, वह सुथरा मनमोहक तथा बहुमूल्य है।

कला चेतना की दृष्टि में कामायनी छायावादी युग का प्रतिनिधि-काव्य कहा जा सकता है। रत्नच्छाया व्यक्तिकर की तरह उसकी कला भावों की धूमिल वाष्प भूमि में प्रस्फुटित होकर नेत्रों को आकर्षित किए बिना नहीं रहती। उसमें प्राणों का मर्म मधुर उन्मन गुजार, भावनाओं का आरोहण तथा व्यापक सौन्दर्यबोध की नवोज्वलता है। कुछ सर्गों में प्रसादजी की कला हिमशिखरों पर फहराती हुई ऊपर की स्वर्णिम आभा की तरह हृदय को विस्मयाभिभूत कर देती है। लेकिन ऐसा बहुत कम होता है। अधिकतर वह आधे खुले आधे छिपे मुग्धा के अवगुणित मुख की तरह मन से आँख मिचौनी खेलती रहती है। वह हृदय को तन्मय नहीं करती केवल प्राणों में रस स्रवण करती है। लज्जा सर्ग का आरम्भ प्रसादजी के कला जगत के लिए

उपयुक्त प्रवेशद्वार का काम करता है ।

कामल किसलय के अंचल में, नन्हीं कलिका ज्यों छिपती सी  
गोधूलि के धूमिल पट में दीपक के स्वर में दिपती सी,  
मज्जुल स्वप्नों की विस्मृति में मन का उन्माद निखरता ज्यों  
सुरभित लहरो की छाया में बुल्ले का विभव बिखरता ज्यों  
नीरव निशीथ में लतिका सी तुम कौन आरही हो बढ़ती,  
कोमल बाँहे फैलाये सी आलिंगन का जादू पढ़ती  
किन इन्द्रजाल के फूलों में लेकर सुहागकण राग भरे,  
सिर नीचा कर ही गूँथ रही माला, जिससे मधुघार ढरे

इन उपमानों द्वारा प्रसादजी लज्जा का भूतिकरण करते हैं । सुरभित लहरो की छाया के बाद 'बुल्ला' शब्द खटकता है, जादू पढ़ती तथा मधुघार ढरे भी अच्छे नहीं लगते । शब्दों के चयन में इस प्रकार की शिथिलता कामायनी में अत्यधिक मिलती है । जिसका कारण यह हो सकता है कि प्रसादजी को उसे दुबारा देखने का समय नहीं मिला । वैसे साधारणतः कामायनी की कला चेतना में जैसा निखार मिलता है कला-शिल्प अथवा शब्द-शिल्प में वैसी प्रौढ़ता नहीं मिलती । कही कही छंद भग तो असावधानी या छापे की गलती से भी हो सकता है, किन्तु बेमेल शब्द तथा श्लेष पद विन्यास इस महान् कृति के अनुकूल नहीं लगते । प्रायः प्रत्येक सर्ग एक स्वतन्त्र कविता की तरह आरंभ होता है । उसमें बहुत कुछ ऐसा विस्तार तथा बाहुल्य है, जो प्रायः काव्य द्रव्य की दृष्टि से बहुमूल्य नहीं और जिस पर समय रखने की आवश्यकता थी, जिससे सतुलन श्री वृद्धि हो सकती थी । 'दर्शन' शीर्षक सर्ग का छंद भी उसके उायुक्त नहीं प्रतीत होता । किंतु इन सब बातों का विस्तार पूर्वक विवेचन के लिए यह उपयुक्त अवसर नहीं है । रहस्य तथा आनंद दायक सर्गों में कुछ स्थलों को छोड़ कर कल्पना के आरोहरण के साथ ही कला में भी समय का समुधुर निखार आ गया है । तथा—

सध्या समीर आई थी उस सर के बल्कल वसना  
तारों से अलक गुँथी थी, पहुँचें कदम्ब की रसना  
खगकुल किलकार रहे थे कलहँस कर रहे कलरव  
किन्नरियाँ बनीं प्रतिध्वनि लेती थीं तानें अभिनव !  
अद्धा ने सुमन बखेरा शत शत मधुपों का गुँजन  
भर उठा मनोहर नभ में मनु तन्मय बैठे उन्मन

अब हम सक्षेप में कामायनी के दर्शन पर विचार करेंगे । मानव मन की प्रवृत्तियों का तथार्थ, उत्थान पतन तथा उन्नयन ही कामायनी की दर्शन पीठ है । तर्क

बुद्धि इडा तथा श्रद्धा का समन्वय ही उसका निःश्रेयस भरा सदेश है। यह सब ठीक है मनु और इडा के आख्यान में वर्तमान युग सघर्ष का भी यत्किंचित् आभास मिलता है। यद्यपि उसमें नैतिक पतन को ही सघर्ष का कारण बतलाया गया है। जो आज के युग की समस्या के लिये पूर्णतः घटित नहीं होता। किन्तु उसके बाद जो कुछ है वह केवल चिर परिचित तथा पुरातनतम, जिसे शायद आज का अध्यात्म अतिक्रम कर चुका है—अतिक्रम इस अर्थ में कि वह मानव जीवन के अधिक निकट पहुँच गया है। मनु इडा प्रेरित जीवन के सघर्ष से विरक्त हो भाग खड़े होते हैं और जीवनकी भूमि को छोड़कर मन के सूक्ष्म प्रतिमान रूप त्रिपुर को भी पार कर त्रिपुरारी के उस चैतन्य लोक में पहुँचकर जीवन समस्याओं का समाधान पाते हैं जो सुख-दुख भेद-भाव के द्वन्द्वों से अतीत, समरस चैतन्य का क्रीडास्थल है। इडा, श्रद्धा, त्रिपुर और उनके पारस्परिक सबंध में तथा आनन्द की स्थिति के उद्वाहन के बीच अनेक प्रकार की जो छोटी मोटी दार्शनिक असंगतियाँ तथा कल्पना का आरोप मिलता है उस पर विचार न करते हुए भी जिस अभेद चैतन्य के लोक में पहुँचकर विश्व जीवन के सुख दुःखमय सघर्ष से मुक्त होने का सदेश कामायनी में मिलता है वह मुझे पर्याप्त नहीं लगता। मैं मानव चेतना का आरोहण करवा कर उसे वही मानस तट पर अथवा अधिमानस भूमि पर कैलाश शिखर के सान्निध्य में छोड़कर सतोष नहीं करता। वह आनन्द चैतन्य तो है ही और जीवन सघर्ष से विरक्त होकर मनुष्य व्यक्तिगत रूप से उस स्थिति पर पहुँच भी सकता है। पर यह तो विश्व जीवन की समस्याओं का समाधान नहीं है। मनुष्य के सामने प्रश्न यह नहीं है कि वह इडा श्रद्धा का समन्वय कर वहाँ तक कैसे पहुँचे—

उसके सामने जो चिरतन समस्या है वह यह है कि उस चैतन्य का उपभोग मन, जीवन तथा पदार्थ के स्तर पर कैसे किया जा सकता है। परम-चैतन्य तथा मनुचैतन्य के बीच का, इहलोक परलोक के बीच का, धरती स्वर्ग, एक बहु समरस या बहुरस के बीच के व्यवधान को मिटाकर यह अंतराल किस प्रकार भरा जाय। उसके लिये निःसंशय ही इडा श्रद्धा का सामंजस्य पर्याप्त नहीं। श्रद्धा की सहायता से समरस स्थिति प्राप्त कर लेने पर भी मनु लोक-जीवन की ओर नहीं लौट आये। आने पर भी शायद वह कुछ नहीं कर सकते। ससार की समस्याओं का यह निदान तो चिर पुरातन, प्रिष्टपेक्षित निदान है, किन्तु व्याधि कैसे दूर हो? क्या इस प्रकार समस्थिति में पहुँच कर और वह भी व्यक्तिगत रूप से?

यही पर कामायनी कला प्रयोगों में आधुनिक होने पर भी और कुछ अशो में भाव परिधान से भी आधुनिक होने पर भी वास्तव में जीवन के नवीन यथार्थ तथा चैतन्य को अभिव्यक्ति नहीं दे सकी और अभिव्यक्ति देना तो दूर उसकी ओर दृष्टिपात कर उसकी संभावना की ओर भी ध्यान आकर्षित नहीं कर सकी। यह केवल आधुनिक



युग के विकासवाद में काल्पनिक एवं मनोवैज्ञानिक स्तर पर प्रेरणा ग्रहण कर तथा आध्यात्म की दृष्टि से वही चिर प्राचीन व्यक्तिवादी विकसित एवं समरस नित्य आनन्द चैतन्य का आरोहरण मूलक आदर्श उपस्थित कर भारतीय पुनर्जागरण के काव्य युग की अंतिम स्वर्णिम परिच्छन्द की तरह समाप्त हो जाती है।

किन्तु यह सब होने पर भी कामायनी इस युग की एक अपूर्व अद्वितीय महान काव्य-कृति है, इसमें मुझे सदेह नहीं। वह हमारे युग-प्रवर्तक प्रसादजी का शुभ्र शांत सौन्दर्य का पवित्र यश काय है, जिसे हिन्दी-साहित्य में और सभवतः विश्व-साहित्य में भी जरामरण का भय नहीं है . . मैं यदि कभी लिखने की असंभव बात सोचता भी तो मैं उसे इतना भी सफल तथा पूर्ण नहीं बना सकता, जितना कि उसे महान क्षमता तथा प्रतिभाशाली प्रसादजी बना गये हैं।

कामायनी उनके सौन्दर्य, प्रेम तथा भगवान के प्रति श्रद्धा की धरोहर की रहत सदैव अमर रहे और अपने प्रेमी पाठकों को शांति, सुख, सात्वना देकर आत्म कल्याण का पथ दिखाती रहे, यही एक मात्र मेरे हृदय की कामना है।

# कामायनी में प्रतीकात्मकता

भगोरथ मिश्र

प्रतीक का प्रयोग काव्य में प्राचीनकाल से चला आता है। वैदिक साहित्य में विभिन्न देवता विभिन्न शक्तियों और गुणों के प्रतीक रूप में आये हैं। उपनिषद् जातक आदि की कथाओं में भी प्रतीकों का प्रयोग है। यहाँ तक कि दर्शन के आधार पर विकसित नाथ, सिद्ध, सत और भक्ति साहित्य भी प्रतीकों से ओत-प्रोत है। अतः यह सोचना केवल भ्रम है कि आधुनिक हिन्दी काव्य में प्रतीकात्मकता का प्रयोग पाश्चात्य साहित्य के आधार पर हुआ है। 'पिलग्रिम्स प्रोग्रेस' (अंग्रेजी जॉन बनियन) के समान सत-साहित्य में अनेक सवाद तथा केशव के 'विज्ञानगीता' काव्य है। जायसी तथा अन्य सूफी सतों के प्रेमाख्यान भी प्रतीक गर्भ हैं। दार्शनिक एवं योगसाधना की प्रतीक शब्दावली से कबीर का साहित्य बोझिल है। इसी परम्परा में, किन्तु आधुनिक युगोत्तम नव्यता लिये हुए 'कामायनी' भी प्रतीकात्मकता महाकाव्य है। प्रतीकों का प्रयोग नूतन ढंग से भी आधुनिक युग के काव्य में हुआ है।

स्थूल या इन्द्रियगम्य प्रत्यक्ष में जब हम किसी सूक्ष्म वस्तु भाव, विचार या परम्परा आदि का आरोप करके, रूढ रूप में उसको प्रस्तुत करते हैं, तब वह प्रत्यक्ष वस्तु प्रतीक कहलाती है। रूपक रूपकातिशयोक्ति, अन्योक्ति और समासोक्ति से यह भिन्न है। रूपक में प्रस्तुत-अप्रस्तुत दोनों का कथन होता है। रूपकातिशयोक्ति में अप्रस्तुत का उपमान रूप में केवल कथन होता है। अन्योक्ति में अप्रस्तुत का कथन, आरोप-क्षेत्र की समस्त विशेषताओं के साथ किया जाता है और समासोक्ति में अप्रस्तुत का अप्रधान रूप में सकेत होता है। रूपकातिशयोक्ति से प्रतीक भिन्न इस बात में है कि प्रथम में उपमेय और उपमान, दोनों विशिष्ट एवं स्थूल होते हैं। प्रतीक में प्रस्तुत एक सूक्ष्मता या भावना का द्योतक होता है। अन्योक्ति के प्रतीक सबसे निकट है। परन्तु अन्योक्ति में, एक तो पूरे व्यापार का कथन होता है, वह क्षेत्र विशेष में ही व्याप्त होती है, उस में आरोप की परम्परा या रूढ़ता आवश्यक नहीं, प्रतीक में आवश्यक है। प्रतीक में रूढ़ता या परम्परा कभी-कभी अनभिब्यक्त किन्तु मान्य रहती है और कभी-कभी प्रयोग पुष्ट होती है। पर इसमें आरोप की विशेषताओं का प्रत्यक्ष निरूपण नहीं होता जैसा कि अन्योक्ति में होता है। अन्योक्ति में अप्रस्तुत का कथन होता है, प्रस्तुत का नहीं। यह भेद होते हुए भी कभी-कभी अन्योक्ति में प्रतीकात्मकता आ जाती है।

'कामायनी' में 'पद्मावत' के समान कथानक का महत्व प्रतीकात्मकता के कारण है। 'पद्मावत' का कथानक बिना प्रतीक बने ही रोचक है और प्रतीकात्मकता स्पष्ट

करने पर प्रत्यक्ष होती है। परन्तु 'कामायनी' में कथानक की रोचकता प्रधानतया प्रतीकात्मकता के कारण ही है। और पात्रों में प्रतीकत्व बराबर घुलामिला चलता है। 'कामायनी' में प्रस्तुत स्थूल कथानक न विस्तृत है और न जटिल, परन्तु प्रतीकात्मकता ही उसमें मनोरमता का प्रमुख तत्व है। कहानी प्रतीक रूप में इस प्रकार कही जा सकती है—

मनु चित्तवृत्ति के प्रतीक है, श्रद्धा रागात्मक हृदवृत्ति की तथा इडा बुद्धि की प्रतीक है। ये देवत्व के अश या शेषाश है। देव-संस्कृति में चित्तभोगोन्मुख एव साधन-सुख की अतिशय लिप्सा के कारण, प्रलयकारी परिस्थिति में पडा और सब साधन ध्वंस को प्राप्त हुए। यह देव-संस्कृति एक प्रकार से स्वर्ग की स्थिति की प्रतीक थी। 'क्षीणे पुण्ये मर्त्यलोके पतति' के अनुसार मनु के रूप में चित्त, प्रलय प्रताडित जलमग्न भूमि के निकट हिमगिरि अर्थात् साहस या धैर्य की उच्चभूमि में प्रकट होता है। सुख-माधनों के नाश का दृश्य देखने के कारण विरक्ति और निराशा स्वभाविक है। उस स्थिति में ममता, विश्वास, आशा, सेवा आदि रागवृत्तियों की प्रतीक श्रद्धा आती है। गाधारदेशीय उत्पत्ति, गधर्व देश में कला की शिक्षा प्राप्ति, रागात्मक वृत्ति की परिष्कृति की द्योतक है। सर्वस्व समर्पण करके वह राग का विकास और विस्तार चाहती है पर मनु में संस्कार-वशेन अह एव भोगलिप्सा विद्यमान है, अतः पशु के स्नेह के प्रति उनमें ईर्ष्या होती है। यह चित्त की भोगवृत्ति आसुरी हिमावृत्ति (किरात आकुलि जिसके प्रतीक है) के मेल से पशु को मारती है। पशु शैवमत के पाशुपत सम्प्रदाय में जीव का प्रतीक है। रागात्मिका वृत्ति के विकास और विस्तार के साथ, सकीर्ण चित्त के अह में भोगलिप्सा के संस्कारों का मेल नहीं बैठ पाता और अपने निर्बाध स्वच्छंद सुख की खोज में निकल पड़ता।

मनु का सारस्वत प्रदेश में गमन चित्त का बुद्धि के साथ संयोग है। इसके परिणामस्वरूप नूतन शासन-शक्ति और अधिकार प्राप्त होता है। नियमों का निर्माण होता है, पर स्वच्छंद अहंकारी चित्तवृत्ति अपने बनाये नियमों का उल्लंघन कर बुद्धि के साथ व्यभिचार करती है। इडा के साथ किया हुआ व्यवहार इसका प्रतीक है। इससे देवों के क्रोध का भाजन बनती है। वहाँ भी अपमान न सह सकने के कारण वह चिरआनन्द की खोज में तप करने चली जाती है। रागात्मिका वृत्ति के संयोग पर ही उसे अभिलषित शान्ति प्राप्त होती है। यह शान्ति, इच्छा, कर्म और ज्ञान के सामंजस्य द्वारा आनन्द की स्थिति में प्रवेश करती है। इच्छा, ज्ञान, कर्म—अर्थात् त्रिपुर के सामंजस्य का रहस्य बताने वाली कामायनी या रागात्मिका हृदवृत्ति ही है।

यह सामंजस्य प्राप्त होने पर चित्तवृत्ति जो रागात्मिकावृत्ति के साथ है, बुद्धि (इडा) और परम्परा (मानव) के लिए आराध्य या तीर्थ बन जाती है। इस स्थिति में पहुँचने पर वह मनु (चित्त), बुद्धि और परम्परा (इडा और मानव) को अद्वैतवाद

का उपदेश देते है। यह उपदेश 'कामायनी' मे इन पक्तियों मे आया है—

हम अन्य न और कुटुम्बी, हम केवल एक हमी है।  
तुम सब मेरे अवयव हो, जिसमे कुछ नहीं कमी है।  
शापित न यहाँ है कोई, तापित पापी न यहाँ है।  
जीवन वसुधा समतल है, समरस है जो कि जहाँ है।

यहाँ पर जीवन चेतन का तथा वसुधा जड साधनो की प्रतीक है। चेतन और सम्पत्ति का सामजस्य है। इसके आगे है—

इस ज्योत्स्ना के जलनिधि में, बुद्बुद्-सा रूप बनाए।  
नक्षत्र दिखाई देते, अपनी आभा चमकाए।  
बैसे अभेद सागर मे, प्राणो का सृष्टि क्रम है।  
सबमे घुलमिल कर रसमय, रहता वह भाव चरम है।  
अपने दुख-सुख से पुलकित, यह मूर्त विद्व सचराचर।  
चित् का विराट् वपु मगल, यह सत्य सतत चिर सुन्दर।  
सबकी सेवा न पराई, वह अपनी सुख ससृति है।  
अपना ही अणु अणु कण-कण द्वयता ही तो विस्मृति है।

यह समरसता के साथ अद्वयता की अनुभूति है। इसी स्थिति के साथ प्रत्यभिज्ञा अर्थात् परम चेतना की पुन पहिचान प्राप्त होती है और चारो ओर अखण्ड आनन्द दिखायी देता है। इसका वर्णन यो है—

प्रतिफलित हुई सब आँखें, उस प्रेम ज्योति विमला से।  
सब पहचाने से लगते, अपनी ही एक कला से।  
समरस थे जड या चेतन, सुन्दर साकार बना था।  
चेतना एक विलसती, आनन्द अखण्ड घना था।

'कामायनी' के उपयुक्त वर्णन मे अद्वैतवाद, शैवानन्दवाद, प्रत्यभिज्ञादर्शन, त्रिपुरा रहस्य आदि सिद्धान्तो का प्रभाव दिखाता है।

दैवी और आसुरी प्रवृत्तियों के सघर्ष को लेकर विभिन्न साहित्यो मे अनेक काव्य लिखे गये। 'रामायण', 'महाभारत', यूनानी कवि होमर का 'इलियड', अंग्रेजी कवि मिल्टन का 'पैराडाइज लॉस्ट', 'रामचरित मानस' आदि इसके प्रमाण है। किन्तु 'कामायनी' मे उस प्रकार का सघर्ष नहीं है। इसमे दैवी प्रवृत्तियों का ही परस्पर असामजस्य और असहयोग दिखलाया गया है। इस असामजस्य और असहयोग की स्थिति मे उलभन, अविश्वास और उपद्रव बढ़ते है। परन्तु इनकी समरस स्थिति मे द्वन्द्वत्व और द्वैतत्व नहीं, वरन् एकत्व, अद्वैतत्व और आनन्द है। इस प्रकार चेतन प्राणी की पूर्णता राग एव बुद्धितत्वो के सहयोग मे ही प्राप्त हो सकती है। यह 'कामायनी' का सन्देश है। मनु का साधक श्रद्धा के साथ ही विश्वास रूप हो सका

और श्रद्धा-विश्वास के मेल आनन्दरूप परमात्मा की प्राप्ति हो सकी जैसा कि तुलसी दास का मत है—“भवानी शकरी वन्दे, श्रद्धा विश्वास रूपणी। याम्या विनान पश्चति सिद्धा स्वातस्थयीश्वरम् ।”

‘कामायनी’ की प्रतीकात्मकता का यह दार्शनिक अथवा आध्यात्मिक दृष्टि से विश्लेषण है। आध्यात्मिक साधना की दृष्टि से एक और प्रकार की प्रतीकात्मकता भी ‘कामायनी’ में देखी जा सकती है।

‘तैत्तिरीयोपनिषद्’ में वर्णित आध्यात्मिक साधना कोशो में मन शक्ति के प्रवेश का वर्णन है। ‘कामायनी’ में इस साधना के दर्शन मनु के जीवन की विभिन्न अवस्थाओं में देख सकते हैं। शरीर का सगठन पाँच कोशो (स्तरो) से युक्त माना जाता है—अन्नमय कोश, प्राणमय कोश, मनोमय कोश, विज्ञानमय कोश और आनन्दमय कोश। अन्न से बनी त्वचा से लेकर वीर्य तक का समुदाय अन्नमय कोश कहलाता है। प्राण, अपान, उदान, समान, व्यान इन पाँच प्राणों को प्राणमय कोश कहते हैं। मन, अहंकार और कर्मेन्द्रियाँ मनोमय कोश के अन्तर्गत आती हैं। ज्ञानेन्द्रियाँ और बुद्धि का समूह विज्ञानमय कोश कहलाता है। शरीर का सब से भीतरी आनन्दमय कोश है। इसमें आनन्दमयी आत्मा का निवास होता है। ‘कामायनी’ की कथा में आया है कि विलासिता के परिणाम स्वरूप प्रकृति का प्रकोप हुआ है और देवताओं का विनाश हुआ है। केवल मनु बच रहे हैं। मनु जो पाक यज्ञ करते हैं, वह अन्नमय कोश की अवस्था की प्रतीक क्रिया है। इसके पश्चात् श्रद्धा का साहचर्य प्राप्त होना और उत्साह का आना उनका प्राणमय कोश में विकास होना है। फिर अहं भाव का जागृत होना, सकल्प-विकल्प की स्थिति और इडा का ससर्ग होना मनोमय कोश का प्रतीक है। विज्ञानमय कोश की स्थिति तब आती है जब मनु और इडा सारस्वत नगर की व्यवस्था करते हैं, परिणामस्वरूप नगर की उन्नति होती है, उनकी एकाधिकार की भावना बढ़ती है, इडा के प्रति अनैतिक व्यवहार वे करते हैं, फिर सघर्ष, विप्लव, ध्वंस, पराजय की स्थितियाँ आती हैं। अन्त में आनन्दमय कोश की स्थिति है जिसमें प्रसादजी श्रद्धा का त्रिपुरवेधन दिखाते हैं और उन्हें शिव के दर्शन होते हैं। बाद की समरमता, अद्वैतता और आनन्द की स्थितियाँ भी उसी के अन्तर्गत आती हैं।

सामाजिक दृष्टि से ‘कामायनी’ में मनु, पुरुष के श्रद्धा नाध्वी भावात्मक नारी तथा इडा बौद्धिक नारी की प्रतीक हैं। अनेक घटनाएँ तथा स्थितियाँ मानव सभ्यता के विकास और दशाओं की प्रतीक रूप मिद्ध होती हैं। जल-प्लावन की घटना भौतिक विलासिता एवं सुख-साधन के भोग की अतिरेक अवस्था के परिणाम में उपस्थित प्रवृत्ति का प्रकोप या सर्वनाश है। मनु और श्रद्धा से इस प्रलय बचे हुए नर और नारी हैं। पुरुष के प्रतीक मनु मेस्वच्छन्दता, अहंकार, निरंशा, अधिकार-लिप्सा,

ईर्ष्या, परिवर्तन-प्रियता और पलायन है, परन्तु श्रद्धा में इसके विपरीत नारी-सुलभ समर्पण, विश्वास, प्रेम, उदारता, ममता, सुकुमारता एवं आशावादिता है। इन गुणों से युक्त नारी को यदि पुरुष का विश्वास मिल गया तो वह जीवन के समतल मार्ग पर बहने वाली पीयूष-धारा बन जाती है—

नारी तुम केवल श्रद्धा हो, विश्वास रजत नग पगल मे

पीयूष स्रोत सी बहा करो, जीवन के सुन्दर समतल मे

पुरुष नारी से अलग या वियुक्त हो कर विराग, निराशा, चिन्ता और उलझन का शिकार बन जाता है। साथ ही नारी का रेकातिक अधिकार उसकी वासना को जाग्रत करने वाला होता है। नारी के समर्पण को अधिकार समझना पुरुष की बर्बरता और अनाचारिता है। जैसा कि मनु से काम कहता है—

तुम भूल गये पुरुषत्व मोह में कुछ सत्ता है नारी की

समरसता है सम्बन्ध बनी अधिकार और अधिकारी की

अधिकार उसी अधिकारी को मिलता है जो समरस हो। द्वेषी, क्रोधी आवेशी व्यक्ति को नहीं। नारी सहनशीलता और क्षमा की प्रतीक है।

‘कामायनी’ की भूमिका में प्रसाद जी ने इसकी प्रतीकात्मकता का स्वयं सकेन किया है। उन्होंने लिखा है—“यदि श्रद्धा और मनु अर्थात् मनन के सहयोग से मानवता का विकास रूपक है तो बड़ा ही भावमय और श्लाघ्य है। यह मनुष्यता का मनोवैज्ञानिक इतिहास बनने में समर्थ हो सकता है।” (भूमिका पृष्ठ ४)। साथ ही, आगे इस प्रकार लिखा है—“अनुमान किया जा सकता है कि बुद्धि का विकास, राज्य-स्थापना इत्यादि इडा के प्रभाव से ही मनु ने किया। फिर तो इडा पर भी अधिकार करने की चेष्टा के कारण मनु को देवगण का कोपभाजन बनना पड़ा। इडा देवताओं की स्वसा थी। मनुष्यों को चेतना प्रदान करने वाली थी। यह इडा का बुद्धिवाद श्रद्धा और मनु के बीच में व्यवधान बनाने में सहायक होता है। फिर बुद्धिवाद के विकास में—अधिक सुख की खोज में—दुख मिलना स्वभाविक है। यह आख्यान इतना प्राचीन है कि इतिहास में रूपक का भी अद्भुत मिश्रण हो गया है। इसलिए मनु, श्रद्धा और इडा अपना ऐतिहासिक अर्थ रखते हुए, सांकेतिक अर्थ की भी अभिव्यक्ति करे तो मुझे कोई आपत्ति नहीं। मनु अर्थात् मन के दोनों पक्ष हृदय और मस्तिष्क का सम्बन्ध श्रद्धा और इडा से भी सरलता से लग जाता है।” इस कथन से स्पष्ट है कि ऐतिहासिक कथानक में व्याप्त सांकेतिक या प्रतीकार्थ के निर्वाह में प्रसाद जी सचेत थे और दोनों ही का ध्यान रखते हुए उन्होंने ‘कामायनी’ की रचना की थी। श्रद्धा, इडा और मनु के प्रतीकत्व को और स्पष्ट सांकेतिक करने के लिए ही प्रसाद जी ने लज्जा काम, वासना, निर्वेद जैसे सर्गों के नाम रखे हैं। लज्जा और काम को तो उन्होंने साकार करने के लिए भी कुछ प्रयत्न किया है। लज्जा स्वयं

अपना स्वरूप प्रकट करती हुई कहती है —

मैं रति की प्रतिकृति लज्जा हूँ, मैं शालीनता सिखाती हूँ ।  
मत्वाली सुन्दरता पग मे, नूपुर मे लिपट मनाती हूँ ।  
लाली बन सरल कपोल मे, आँखों मे अजन सी लगती ।  
कुचित अलको सी घुंधराली, मन की मरोर बनकर जगती ।  
चंचल किशोर सुन्दरता की, मैं करती रहती रखवाली ।  
मैं हल्की सी मसलन हूँ, जो बनती कानो की लाली ।

यहाँ पर लज्जा का स्वरूप, श्रद्धा की सखी के रूप मे माकार हुआ है । नारी का स्वरूप लज्जा के साथ अधिक आकर्षक होता है । पुरानी उक्ति है कि लज्जा नारी का आभूषण है । इसी की प्रसादजी ने यहाँ विवृति की है । श्रद्धा, नारी की सहज विशेषताओं मे युक्त मानवी है । जीवन मे सामजस्य का अमृत लाने वाली वही है । लेकिन उस पर पुरुष का विश्वास चाहिए । नारी के इस रहस्य का उद्घाटन करने वाली पक्तियाँ यह है :—

नारी तुम केवल श्रद्धा हो, विश्वास रजत पगतल मे  
पीयूष स्रोत सी बहा करो, जीवन के सुन्दर समतल मे

मानव-सभ्यता के विकास के चित्रण मे अनेक घटनाये प्रतीकात्मक महत्व की है जैसे, पशु का पाला जाना और मारा जाना, तकली कातना — (स्वदेशी आन्दोलन का प्रतीक है), मनु का सारस्वत देशवासियों के साथ युद्ध (यात्रिक सभ्यता के विकास मे सघर्ष का प्रतीक है) शिव का तण्डव सृष्टि के आदिम विकास का प्रतीक, कर्मलोक आज के भाग-दौड़ वाले युग का प्रतीक है । ये मोटे स्थल है, जिन मे प्रतीकात्मकता स्पष्ट है । अनेक अन्य चित्रणों मे प्रतीक भाव विद्यमान है, जिन्हे विशद उदाहरणों के साथ 'कामायनी' मे दिखाया जा सकता है ।

इस प्रतीकात्मकता के स्पष्ट होने पर यह बात प्रकट हो जाती है कि 'कामायनी' के कथानक की ऐतिहासिकता मानव सभ्यता के विकास की प्रतीक है, केवल एक प्राचीन कथानक नहीं । साथ ही इसका सदेश सघर्ष और द्वन्द से छिन्न-भिन्न मानव को सामरस्य के आनन्द मे मग्न करने का मार्ग बताने वाला है । 'कामायनी' से भी अधिक विकसित प्रतीकात्मकता को अपनाकर रचा हुआ महर्षि अरविद का 'सावित्री' महाकाव्य है जो आज के वैज्ञानिक युग की अद्भुत आध्यात्मिक कविता की देन है । 'कामायनी' मे काव्य-तत्त्व प्रधान और स्पष्टतया परिव्याप्त है । प्रतीकात्मक होते हुए भी यह काव्य ही है, दर्शन या अध्यात्म नहीं । इस महाकाव्य ने केवल हमारी अनुभूति को समृद्ध बनाया, वरन् उसका परिष्कार कर उच्च भावभूमि की ओर अभिमुख किया है । अतएव 'कामायनी' हमारे युग को प्रसाद की एक महत्वपूर्ण देन है ।

# कामायनी' और मानवीय प्रेम

कृष्णचन्द्र जोशी

'कामायनी' में प्रसाद ने कहा है कि मानव-भावों का सत्य ही हमारी चेतना का इतिहास है। इनमें प्रधान मानव की प्रेम-भावना है जिसका साम्राज्य 'कामायनी' के प्रथम से अन्तिम सर्ग तक फैला हुआ है परन्तु जिसने अनन्त रमणीक आदि-प्रकृति से अथवा उस आदि सृष्टि के पहले होने वाले स्रष्टा से भी कोई सम्बन्ध नहीं रखा है। मनोरवसर्पण के सौंदर्य और प्रकृति की सत्ता का आवरण कथा में सर्वत्र विद्यमान है पर कवि या मनु का उसके लिए प्रेम नहीं है। मनु के मुख से कहा गया है "स्थिर मुक्ति, प्रतिष्ठा मैं वैसी चाहता नहीं इस जीवन की" जैसे कि वे शैल-शृंग। और ईश्वर की तो मानो अवहेलना ही की गई है, खोजने पर भी 'कामायनी' में उस स्रष्टा की, उस नीति विधाता की कोई चर्चा नहीं मिली, जिसके आदेश और नियम पर मनु ने सृष्टि रचना का भार लिया था। एक स्थान पर उस विराट् विश्वदेव के प्रति पुकार है जो आकाश में ग्रहों, नक्षत्रों को चलाता है और जो जीवन में लालिमा देता है। उत्तर के रूप में हिमालय का विश्व-कल्पना सा ऊँचा आकार सान्त्वना देता है। अन्य स्थानों पर चिन्ता का निवारण श्रद्धा या इडा के दर्शन से होता है। हिमालय प्रकृति का उत्कृष्ट रूप अवश्य है परन्तु सृष्टि में सर्वत्र नहीं है, मानव मानव के नैतिक सम्बन्ध में बाहरी प्रकृति का प्रभाव होना आवश्यक नहीं। इसी सम्बन्ध में ईश्वरी प्रेम विद्यमान है जो मनुष्य को मनुष्य से, पति को पति से, पिता को पुत्र से मिलाता है, एक व्यक्ति के प्रेम को विश्व स्तर पर ले जाता है। क्योंकि प्रमाद ने इस महान सम्बन्ध की अवहेलना की वे मनु के चरित्र को जीवित नहीं बना पाये। प्रजापति मनु ने प्रजा से युद्ध किया, पत्नी को छोड़ा, पुत्र की ओर तो विरक्ति पहले से ही थी, एक सुवर्ण हुए कामुक व्यक्ति के समान उन्होंने केवल नारी को ही आराध्य माना। प्रसाद की कल्पना में इस न्यूनता को समझने हुए ही डम लेख के शीर्षक में मैंने इस अभिप्राय को रखा है।

जिस प्रेम को मनु नहीं समझ सके उसे श्रद्धा ने ही निबाहा। जब हम प्रेम की कल्पना करते हैं तो नर और नारी के बराबर भाग को उसके आदर्श में देखते हैं। Milton का आदम अपनी सहचरी के पतन को देखकर स्वयं भी अपनी अमरता के स्वर्ग को छोड़ कर गिरने के लिये उद्यत हो जाता है। Othello और Desdemona, Antony और Cleopatra साहित्य के अन्य युगल प्रेमी हैं जो प्रेम पर साथ-साथ बलि होते हैं, उनका अन्त मानो प्रेम की विजय का प्रतीक है। परन्तु यहाँ श्रद्धा अकेली



है, सृष्टि को अपने शरीर में बहने करने के साथ मनु की चेतना को भी वही जागृत करती है। प्रेम के दो महान उद्देश्य यही हैं—समाज की सृष्टि और मानव की आन्तरिक चेतना का विकास जिनमें सृष्टि-प्रजनन के लिए प्रसाद की घोर विरक्ति है क्योंकि इसको पूर्ण करने के लिए नारी को नर की वासना का शिकार होना पड़ता है और उसे जो प्रसाद के शब्दों में कवि की कात कल्पना के समान सुन्दर है अपरूप होना पड़ता है। उसका ‘पीलापन’ और ‘खेद भरा रूप’ प्रसाद को सह्य नहीं है और इसकी आवश्यकता पर उन्हें बड़ा क्षोभ है—‘पल भर की इस चंचलता ने खो दिया हृदय का स्वाधिकार’। इसीलिये मनु का चरित्र वह ज्वलत नहीं बना पाये और काम को मनु में तथा अन्य पात्रों में उन्होंने मदिरा का सगी दिखाया। इस प्रकार मनु और श्रद्धा उस पुरातन सघर्ष को भी दिखाते हैं जो सदैव से वासना और भावना में होता आया है। विशुद्ध प्रेम में वासना की आवश्यकता क्यों रहे, वासना यदि मन को सतत करती है तो क्या वह प्रेम की स्वच्छता पर पाप जैसी नहीं बैठती—यह प्रश्न सभी धर्मों में सदैव से उठते आये हैं और सभी साहित्यों में प्रतिबिम्बित हुये हैं। पुरुष की वासना की विशेष ताड़ना ईसाई मत में हुई है। Genesis की कहानी में नारी नर को वासना की ओर प्रेरित करती है। Ecclesiast में नारी की बाहे अहेरी के जाल के समान कही गई है और St Paul के शब्द थे कि नारी से ही ससार में पाप प्रवेश करता है और हमें नष्ट करता है। हिन्दू सतों ने भी नारी ही को दोष दिया, यहाँ तक की मीरा के प्रेम को निरर्थक कर दिया और तुलसी से नारी की अवहेलना कराई। तुलसी ने आदर्श नारी को पार्थिव नहीं परन्तु लक्ष्मी का अवतार समझा था। इसी लिये उन्होंने उर्मिला का विचार तक न किया, तारा के चरित्र को संशय में डाला और यदि जीवित किया तो कैकेयी और मन्थरा को। उसके बाद हमारे धर्म साहित्य में वासना का भय एकमूलक सिद्धान्त बन गया। मन तनिक भी विचलित हो तो उसको चाबुक मारो—‘ऐसो जो हो जानतो तू जेहँ रे विसै के सग, ओरे मन मोरे हाथ पाव तोरे तोरतो’ इस प्रकार हिन्दी के Metaphysical कवि देव ने उसको व्याख्या दी। प्रिय का प्रथम दर्शन और उसके बाद प्रेम-व्यापार भय, सशय, सकोच, लज्जा के मिश्रण से अनोखे सौन्दर्य को प्राप्त कर गये। तुलसी के राम ने जब सीता को प्रथम बार देखा तो कुतूहल को भय ने दबाया। बालकाण्ड के ‘लरिका’ राम ने भी शेखी बवारी कि मैं तो रघुवशी हूँ कभी परनारी नहीं देखी, मन पर बड़ा विश्वास है, फिर यह चंचलता कैसी। “रघुवसिन का सुहज सुभाऊ, मन कुपय पगु घरे न काऊ। मोहि अतिसय प्रतीति मन केरी, जेहि सपनेहु पर नारी न हेरी।” इस भय और सकोच ने फिर प्रेम के ऐसे विशुद्ध रूप को साहित्य में रखा कि उसका निखार विरह में ही मिला क्योंकि वासना तो मिलन में आती है। इस विचार की ओर वृद्धि हुई और कुछ लेखकों ने प्रेम की असीम वेदना को मिलन में

भी देखा, उस रहस्यमय दीवार में जो कि समीप बैठे हुए प्रेमियों के भी बीच में आ जाती है और उनके हृदयों को अवरूढ़ कर देती है। रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने कहा कि यह वेदना भावी विरह की सूचक है क्योंकि विरह अवश्यम्भावी है। Gide और Pronst ने इस वेदना को सस्कारों में देखा, प्रेमी एक दूसरे के सम्मुख हैं एक दूसरे के लिए आतुर हैं परन्तु जन्म-जन्मान्तर के आक्षेप से एक आलिंगन तक के लिये असमर्थ मानो कि छूते ही कल्पना की तामीर गिर पड़ेगी। 'कामायनी' में यह सघर्ष पूरे चार सर्गों तक चलता है—'श्रद्धा', 'काम', 'वासना', 'लज्जा' और तब आता है 'कर्म' मानो प्रसाद भिन्नकते थे इसका असली नाम देने से। पहले तो मालूम ही नहीं होता कि श्रद्धा कौन है, मनु भी बाद तक यही पूछते रहते हैं, उसका अवतरण लिङ्ग-हीन अवस्था में हुआ है और उसका वर्णन केवल उपमा के आडम्बर से किया गया क्योंकि शारीरिक वर्णन में वासना प्रवेश कर जाती। केवल काम के उत्पन्न होने पर ही कवि ने उसके 'खुले मसृण भुजमूल' दिखाये हैं। उसके पहले श्रद्धा एक नितान्त रहस्य है।

नित्य परिचित हो रहे तब भी रहा कुछ दोष

गूढ़ अन्तर का छिपा रहता रहस्य विशेष

मनु उससे अत्यधिक आकर्षित है परन्तु सकोच मनु के हृदय में अकारण वेदना उत्पन्न करता है, समीप होने पर भी श्रद्धा दूर है—“तुम समीप, अधीर इतने आज क्यों है प्राण”, परन्तु श्रद्धा की ओर से कोई अन्य आमन्त्रण नहीं है क्योंकि उसका आनन्द इसी स्नेह वर्षा में है, मनु के ऊपर, पशु, वृक्ष और समस्त चराचर जगत पर। इस सकोच के मूल में प्रसाद ने विद्वेग वेदना से चिन्तित और सृष्टि भार से त्रस्त मनु के हृदय को रखा है यद्यपि उस चिन्ता और त्रास का कोई कारण समझ में नहीं आता। परन्तु अभिप्राय स्पष्ट है—श्रद्धा का चित्र इतना स्वच्छ तथा निर्मल रहे कि जिससे सिद्ध हो कि नर और नारी के प्रणय की वेदना केवल नारी ही सह सकती है और प्रेम पर बलि हो सकती है। श्रद्धा का समर्पण एक प्रकार का त्याग सा प्रतीत होता है और जैसे Eve के फुसलाने पर Adam ने भी पाप में गिरना ही अच्छा समझा वैसे ही श्रद्धा ने भी मनु के फुसलाने पर कदाचिद् सोमपात्र मुख से लगा लिया। प्रसाद की प्रेम-सृष्टि की देवी सर्वमगला नारी है और उस नारी को शरीर और मन से विकृत करने वाला, उच्छ्रल नर है।

कदाचिन् नारी के चरित्र को ही उज्ज्वल और तीक्ष्ण करने के लिये मनु को श्याम रंग में बनाया गया। परन्तु अपने साकेतिक अभिप्राय को सिद्ध करने के हेतु प्रसाद ने अचानक मनु के चरित्र को अपूर्ण और असंगत बना डाला। श्रद्धा के अवतरण की भूमिका में उन्होंने मनु को सतत, देव द्रोहि Naturalist दिखाया जो केवल प्रकृति की सत्ता का ही लोहा मानता है। इसका कोई कारण नहीं दिया गया

हैं परन्तु ऐसे बुद्धिवाद के सम्मुख जब देव बाला श्रद्धा प्रकृति से विभिन्न अपने सौन्दर्य को लेकर प्रकट होती है तो ऐसा प्रतीत होता है कि मनु अब नई भाषा सीखेगे और चार सर्गों तक प्रेम के पाठ में मनु का शिक्षण होता है। यह चार सर्ग ‘कामायनी’ में सब से उत्तम है परन्तु मनु अस्वाभाविक ईर्ष्या के शिकार क्यों होते हैं ? श्रद्धा का पशु के प्रति स्नेह देखकर मनु के हृदय की टीस असंगत है क्योंकि प्रेम में ईर्ष्या इस प्रकार नहीं जन्म लेती। ईर्ष्या प्रेम का inversion है। प्रेमी दूसरे के प्रेम में अपने से भी प्रेम करता है और उसमें ठेस लगने पर ईर्ष्या उत्पन्न होती है, परन्तु वह बराबर के व्यक्ति के लिये होती है पशु के लिये या सन्तान के लिये नहीं। दुष्यन्त को इस विचार से अनुराग उत्पन्न होता है कि उसकी शकुन्तला कोमल मृगियों से स्नेह करती हुई स्वयं भी उन्हीं के समान हो गई हैं। सन्तान की ईर्ष्या से पति को छोड़ देने का दृष्टान्त साहित्य में कदाचित् ही मिले और इसमें प्रसाद का अभिप्राय यही हो सकता है कि श्रद्धा को विरह की आँच में भी रखा जावे और किसी प्रकार इडा कथानक में लाई जावे, यद्यपि इडा का प्रवेश इसके बिना भी संभव था। परन्तु यह सब प्रजापति मनु के चित्रण में विस्मयकारी स्थल है। जिन्होंने वृक्ष जगत के बीज लगाये, फिर अपनी नाव में बचाये हुये पशुओं का, छलने वाले मत्स्य का भी पोषण किया, फिर जिन्होंने उस महत्वपूर्ण क्षण की प्रतीक्षा की जिससे सृष्टि का प्रजनन हुआ, वे मनु गर्भिणी श्रद्धा को देखकर भाग खड़े हुये। भवभूति के राम ने गर्भिणी सीता की दोहदेच्छा पूरी करने के लिये नाना प्रबन्ध किये थे, एक रात्रि एकान्त में सीता के उदर में उन्होंने अपने हाथ से दो बालकों की आकृति पहचान कर विशेष आनन्द का अनुभव किया। उसके उपरान्त जनता के आक्षेप पर गुरुजनो के आदेश से उन्हें सीता को बन में छोड़ना पड़ा। यह विच्छेद इतना करुणाजनक है कि ‘अपि आवा रोदिति’, पत्थर भी रोता है। परन्तु श्रद्धा के विरह में केवल विस्मय होता है, करुणा बहुत साधारण।

‘कामायनी’ कथा में पात्रों को छोड़कर यदि हम उसके साकेतिक अर्थ पर जावे तो प्रसाद का अभिप्राय कुछ अधिक समझ में आ सकेगा। उन्होंने पुरुष में दो प्रधान गुण दिखाने का प्रयत्न किया—एक ज्ञान की पिपासा जो इडा के मोह में हमने देखी और दूसरी मुक्ति की इच्छा जो श्रद्धा के परित्याग में देखी। दोनों बातें प्रेम की शत्रु हैं। इस प्रकार मनु की कल्पना European साहित्य के Faust और Don Juan से प्रभावित मालूम होती है। मनु की आने वाले बुद्धिमान की कल्पना है थोड़ी भिन्नता के साथ। जबकि Faust और Don Juan की नारियाँ उनके उच्छृंखल चरित्र को तीव्र बनाने का साधन थी यहाँ पर मनु साधन बनता है नारी के चरित्र को और मधुर बनाने के लिए। कवि के लिए यह उद्देश्य इतना प्रबल है कि इडा के चरित्र में भी उसी नारी का दूसरा रूप है। इस देश के पहले

साहित्यकार अपनी कहानियों में एक ही नायिका रखते थे क्योंकि दो रखने में उन दोनों में भेद कैसे कर पाते। आदर्श नारियाँ सभी एकसी होती हैं और समीप से देखने में भी कालीदास की शकुन्तला, मालविका, उर्वशी में कोई विशेष भेद नहीं मिलता। आदर्श लेकर चित्रण करने वाले कवि के लिए चरित्र भेद कठिन कार्य है और इसलिये प्रसाद की इडा श्रद्धा का दूसरा रूप है। उन्होंने भिन्नता देने का प्रयत्न अवश्य किया है जैसे शारीरिक वर्णन में। इडा को केश पाश कैसा था, जैसा तर्कजाल और वक्षस्थल ज्ञान-विज्ञान सदृश्य, क्योंकि इडा में बुद्धि का संकेत है। पर वह भी श्रद्धा जैसी तिरस्कृता हुई क्योंकि मनु ने उसकी बात को ठुकराया। मनु के पतन पर उसने भी मनु का साथ नहीं छोड़ा, मनु कुमार से उसने भी माता के समान स्नेह किया और मनु के लिए वही नारी का हृदय दिया जिसके सिन्धु में 'बाडव ज्वलन' थी। इडा और श्रद्धा दोनों अपने अस्तित्व को मनु के दर्पण में ही देखती हैं, दोनों एक रूप हैं।

ईमाई मत और हिन्दू सन्त परम्परा ने मानवी प्रेम को ईश्वरी प्रेम के बराबर रख कर, वासना को बाधा और नारी को वासना का मूल मानकर नर-नारी के प्रेम को काम और विषय का प्रतीक समझा। साहित्य ने इस संघर्ष को समय समय पर अतीव वेदनामय तथा मधुर रूप दिया और ऐसे प्रेम की कल्पना की जिसमें वासना का प्रवेश नहीं था, और जो ज्वाला के समान समस्त चराचर जगत् को अपने पाश में लेकर उसके स्रष्टा के समीप पहुँच सकता था। नर और नारी को भी अलग रखना आवश्यक नहीं रहा। जिस कवि ने बुद्धि और बल को ससार के लिए अनिवार्य समझा उसने नारी के माधुर्य को उसका अनुगामी बनाया। परन्तु जिसने भावना और श्रद्धा को प्रधान माना उसने मनु जैसे उद्धत, आस्था रहित नर को उसका आवश्यक परन्तु वाम अंग बनाया। प्रसाद की नारी वासना की मूल नहीं है पर वासना की रोक है, श्रद्धा से उसकी अन्त काया लज्जा कहती है—“मैं एक पकड़ हूँ जो कहती ठहरो कुछ सोच विचार करो।” तो अब पात्र बदल गए और नर वासना का मूल हो गया क्योंकि शरीर की बनावट और प्रकृति से काम-बल उसी के पास तो है। नारी केवल श्रद्धा रह गई, वह पुरुष को ससार में कर्म के लिये, आखेट और युद्ध में गौरव के लिये बाहर भेजती है जब स्वयं घर में जीवन और सृष्टि के भार को वहन करती है, ब्रह्माण्ड के ऋतु नृत्य को अपने शरीर में भेलती है। इसी लिये नारी का चरित्र पुरुष से भिन्न होता है, जिस भिन्नता को सूर्यतावश पुरुष रहस्य का भी नाम देता है। वह न उन्मुक्त है न अकेली रह सकती है। एक पुरुष को प्राप्त करने के पश्चात् वह अधिकतर उसके ही बन्धन में सन्तुष्ट रहती है। अमेरिकन नारी स्वतंत्र समझी जाती है परन्तु कुछ अन्वेषकों की पूछताछ के पश्चात् निष्कर्ष निकला है कि विवाह के उपरान्त बहुत कम स्त्रियाँ ऐसी थी जिन्होंने पर 'पुरुष के'

सहवास की इच्छा की जब कि विवाह के पहले ऐसी स्त्रियों की सख्या बहुत अधिक थी जिन्होंने ऐसे पुरुषों से सहवास किया जिनसे उन्होंने विवाह नहीं किया। दूसरी ओर पुरुष की वासना-पूर्ति के लिये अमेरिकन नगरों में एक प्रतिशत आवादी केवल वारागनाओ की है। प्रसाद ने सृष्टि में नारी की पुनः स्थापना की कल्पना की है, चाहे नर को क्या ईश्वर को भी हटा कर की हो। प्रारम्भ में ही मैंने 'कामायनी' की ईश्वर-हीनता की ओर संकेत किया था, अब वह स्पष्ट हुआ। इस सृष्टि की विधायिका नारी रहेगी जो पत्नी, प्रेमिका, सहचरी, माता, गुरु और देवी भी है। सा स्वतः प्रदेश के राज्य संचालन में मनु की यात्रा में इडा और श्रद्धा मनु के गुरु बनते हैं और मनु का उद्गार—'तुम देवी आह कितनी उदार, वह मातृ मूर्ति है निर्विकार' किसी ईश्वरीय शक्ति के लिये प्रार्थना सा लगता है। नारी ही प्रसाद की कल्पना में ईश्वर है और उसकी सृष्टि का विधान नीति या बल या धर्म पर नहीं बरन् भावना, श्रद्धा और प्रतीति पर रहेगा।

कथा के चित्रण में जहाँ कमी है वहाँ कवि की इस मूल कल्पना ने तारतम्य अवश्य स्थापित कर दिया है। अन्तिम सर्ग में आनन्द प्रेम की विजय से नहीं परन्तु नारी की विजय से प्राप्त होता है। इस लेख में ऊपर यह भी अनुभव किया गया था कि मनु और श्रद्धा प्रेम-व्यापार में समान रूप से भागी नहीं हैं, मनु की प्रारम्भिक अनास्था, ईर्ष्या और श्रद्धा का परित्याग समुचित कारण से नहीं हुए। इडा के प्रति आकर्षण और फिर श्रद्धा की ओर वापसी कथानक की आकस्मिक परिस्थितयों हैं—जिनके लिये पर्याप्त भूमि नहीं दी गई। और अन्त में आनन्द की उपलब्धि केवल इसी से है कि पुरुष अपने कुटुम्ब को लौट आया, जिसकी अधिष्ठात्री उसकी पत्नी है और जो इतना व्यापक है कि इडा के लिये भी उसमें स्थान है। यह आनन्द केवल सतोष में है जो युरोपीय प्रेम कथानकों के तुल्य निष्क्रमण की अपेक्षा बहुत साधारण है। परन्तु 'कामायनी' तो श्रद्धा नारी की कथा है, नर-नारी के आदान प्रदान या उन में से किसी के त्याग या बलिदान की नहीं। इसका विषय है नारी का स्नेह साम्राज्य जिसके द्वारा प्रजनन के पश्चात् चेतनता की जागृति होगी—'प्रेम में सब भागी हों एक चेतनता का विलास'। प्रसाद की आने वाली सृष्टि में नारी कुटुम्बिनी भी है जो पुरुष का साथ देती है, उसके लिये आवश्यकतानुसार प्रसव भी करती है। आजकल के अस्त और बिखरे हुये जीवन में प्रसाद ने संसार का त्राण इसी कुटुम्ब-विस्तार में देखा।

नारी का यह साम्राज्य कहा तक जाएगा क्योंकि 'कामायनी' में पुरुष को केवल बौद्धिक सम्बल दिया है और जो प्रजनन शक्ति पुरुष के भाग से आवश्यक है उसको आकस्मिक, मदिरा और वासना के आवेश का परिणाम बना दिया है। यह आवश्यकता प्रसाद को अप्रिय है, तो क्या प्रसाद के मन में वह विचार तो नहीं था जिसकी कल्पना Spinoza ने भी की थी कि ऐसे कुटुम्ब की अधिष्ठात्री नारी द्वारा

प्रजनन काम के बिना भी सम्भव हो सके। हमने मधु मक्खियों में देखा है कि केवल एकमात्र सहवास से मक्खियों की रानी लगभग सदैव के लिये प्रसव करती जाती है। आधुनिक विज्ञान ने जीव 'कोश' का पुनर्निर्माण न होने पर भी सम्भव माना है। प्रेम की विशुद्ध भावनामय कल्पना ऐसी ही अवस्था में सम्भव है कि भविष्य की नारी एक Pantheistic कुटुम्ब की अधिष्ठात्री हो जिसमें काम अनावश्यक हो और वह द्वयता, जिससे प्रसाद विशेष चिन्तित थे, जो अनावश्यक सघर्ष कराती है, समाप्त हो जावे—‘अपना ही अणु-अणु, कण-कण, द्वयता ही तू विस्मृति है।’ प्रसाद इसको पूरा-पूरा नहीं कह पाए परन्तु इस ओर भी सकेत अवश्य था। भविष्य के कुटुम्ब में, दूसरे की अपनी सेवा में कोई भेद न हो, अपने दूसरे में भेद न हो नारी में कोई कमी न हो उसमें पुरुष के अवयव तक हो, कुटुम्ब के इस रूप में मसार की आशा है। इस प्रकार नारीत्व जागृत होकर आने वाले युगों में सृष्टि का निर्धारण करेगा। इसी को मनु ने श्रद्धा से सीखा और इसी को दृढ़ता से कहा—

हम अन्य न और कुटुम्बों, हम केवल एक हमी हैं।

तुम सब मेरे अवयव हो, जिसमें कुछ नहीं कमी है॥

इस नारीश्वर की कल्पना करने वाले पुरुष कवि के प्रति मेरी यह श्रद्धाजलि है।

# कामायनी में रूपक-तत्व

नगेन्द्र

कामायनी के रूपक-तत्व की व्याख्या करने से पूर्व दो प्रश्नों का उत्तर देना अनिवार्य हो जाता है —

१ रूपक से क्या अभिप्राय है ? और २ कामायनी रूपक है भी या नहीं ?

रूपक के हमारे साहित्य-शास्त्र में दो अर्थ हैं। एक तो साधारणतः समस्त दृश्य-काव्य को रूपक कहते हैं, दूसरे रूपक एक साम्य-मूलक अलंकार का नाम है जिसमें अप्रस्तुत का प्रस्तुत पर अभेद आरोप रहता है। इन दोनों से भिन्न रूपक का तीसरा अर्थ भी है जो अपेक्षाकृत अधुनातन अर्थ है और इस नवीन अर्थ में रूपक अंग्रेजी के 'एलिगरी' का पर्याय है। 'एलिगरी' एक प्रकार के कथा-रूपक को कहते हैं। इस प्रकार की रचना में प्रायः एक द्वि-अर्थक कथा होती है जिसका एक अर्थ प्रत्यक्ष और दूसरा गूढ़ होता है। हमारे यहाँ इस प्रकार की रचना को प्रायः अन्योक्ति कहा जाता था। जायसी के पद्मावत के लिये आचार्य शुक्ल ने इसी शब्द का प्रयोग किया है। रूपक के इस नवीन अर्थ में वास्तव में संस्कृत के रूपक और अन्योक्ति दोनों अलंकारों का योग है। इसमें जहाँ एक ओर साधारण अर्थ के अतिरिक्त एक अन्य अर्थ—गूढार्थ रहता है, वहाँ अप्रस्तुत अर्थ का प्रस्तुत अर्थ पर श्लेष, साम्य आदि के आधार पर अभेद आरोप भी रहता है। कहने का तात्पर्य यह है कि रूपक अलंकार में जहाँ प्रायः एक वस्तु का दूसरी वस्तु पर अभेद आरोप होता है, वहाँ कथा-रूपक में एक कथा का दूसरी पर अभेद आरोप होता है। वहाँ भी एक कथा प्रस्तुत और दूसरी अप्रस्तुत रहती है। प्रस्तुत कथा स्थूल भौतिक घटनामयी होती है और अप्रस्तुत कथा सूक्ष्म-सैद्धान्तिक होती है। यह सैद्धान्तिक कथा दार्शनिक, नैतिक, राजनीतिक, सामाजिक, वैज्ञानिक, मनोवैज्ञानिक आदि किसी प्रकार की हो सकती है, परन्तु इसका अस्तित्व, मूर्त नहीं होता। वह प्रायः प्रस्तुत कथा का अन्य अर्थ ही होता है, जो उससे ध्वनित होता है—किसी प्रबन्ध काव्य की प्रासंगिक कथा की भाँति जुड़ा हुआ नहीं होता।

इस प्रकार इस विशिष्ट अर्थ में रूपक से तात्पर्य एक ऐसी द्वि-अर्थक कथा से है जिसमें किसी सैद्धान्तिक अप्रस्तुतार्थ अथवा अन्यार्थ का प्रस्तुत अर्थ पर अभेद आरोप रहता है।

अतएव, 'क्या कामायनी रूपक है ?' इस प्रश्न का उत्तर देने के लिये हमें यह देखना है कि क्या कामायनी की कथा में प्रस्तुतार्थ के अतिरिक्त किसी सैद्धान्तिक

अप्रस्तुतार्थ की अन्तर्धारा भी वर्तमान है। इस प्रश्न के उत्तर का सकेत प्रसादजी ने स्वयं कामायनी के आमुख में दिया है :

“आर्य - साहित्य में मानवों के आदि पुरुष मनु का इतिहास वेदों से लेकर पुराण और इतिहासों में बिखरा हुआ मिलता है। ” इसलिये वैवस्वत मनु को ऐतिहासिक पुरुष ही मानना उचित है।

यदि श्रद्धा और मनु अर्थात् मनन के सहयोग से मानवता का विकास रूपक है, तो भी बड़ा भावमय और श्लाघ्य है। यह मनुष्यता का इतिहास बनने में समर्थ हो सकता है।

यह आख्यान इतना प्राचीन है कि इतिहास में रूपक का भी अद्भुत मिश्रण हो गया है। इसलिये मनु, श्रद्धा और इडा इत्यादि अपना ऐतिहासिक अस्तित्व रखते हुए, सांकेतिक अर्थ की भी अभिव्यक्ति करे तो मुझे कोई आपत्ति नहीं। मनु अर्थात् मन के दोनों पक्ष हृदय और मस्तिष्क का सम्बन्ध क्रमशः श्रद्धा और इडा से भी सरलता से लग जाता है। “... इन सभी के आधार पर कामायनी की सृष्टि हुई है।”

इसका अभिप्राय यह है कि कामायनी को कवि ने मूलतः एक ऐतिहासिक काव्य के रूप में ही लिखा है, परन्तु इसकी कथा में रूपक की सम्भावनाएँ निहित हैं और यदि इसे रूपक भी मान लिया जाय तो कवि को वह अस्वीकार्य नहीं होगा। अर्थात् मूल रूप से नहीं तो गौण रूप से कामायनी में रूपक-तत्व निश्चित ही वर्तमान है। इसके अतिरिक्त कामायनी के पात्रों का प्रतीकमय सांकेतिक व्यक्तित्व तथा उसकी मुख्य घटनाओं का श्लेष-गर्भित गूढार्थ दोनों ही इस मत की पुष्टि करते हैं। अतएव कामायनी में रूपक-तत्व की स्थिति के विषय में सन्देह नहीं किया जा सकता। वह निश्चय ही है, और काफी स्पष्ट है।

कामायनी की व्यक्त कथा में आदिम पुरुष मनु और उसकी सहचरी आदिम नारी श्रद्धा के संयोग से मानव-सृष्टि के विकास का वर्णन है। अहंकार की क्लेशमयी स्थिति से समरसता की आनन्दमयी स्थिति तक-मनोमय कोश से आनन्दमय कोश तक-उसका अप्रस्तुत पक्ष है। कथा का प्रस्तुत पक्ष ऐतिहासिक-पौराणिक है और अप्रस्तुत पक्ष मनोवैज्ञानिक-दार्शनिक है—और इस प्रकार दोनों पक्षों में निकट सम्बन्ध है जो इस कथा की एक विशेषता है, अन्यथा रूपको में साधारणतः इस तरह का निकट सम्बन्ध रहता नहीं है।

पहले पात्रों को लीजिये : कामायनी के प्रमुख पात्र हैं मनु, श्रद्धा, इडा। इनके अतिरिक्त अन्य पात्र हैं—मनु-श्रद्धा का पुत्र कुमार तथा असुर-पुरोहित आकुलि और किलात। काम और लज्जा अशरीरी पात्र हैं। वे मूलतः ही सांकेतिक हैं। मनु, जैसा कि स्वयं प्रसादजी ने लिखा है, मन का—मनोमय कोश में स्थिति जीव का—प्रतीक है। एक स्थान पर व्याकरण में मनु और मन को एक-रूप माना गया है।



‘मन्यते अनेन इति मनु’—जिसके द्वारा मनन किया जाये वह मन है, वही मनु है। मन से अभिप्राय यहा चेतना से (Consciousness) है। उसका मूल लक्षण है अहंकार—‘मैं हूँ’ की भावना—जो अनेक प्रकार के मकल्प-विकल्पो मे अपनी अभिव्यक्ति करती रहती है। कामायनी के मनु के व्यक्तित्व का स्थायी आधार निःसन्देह वही अहंकार है

मैं हूँ यह वरदान सहश क्यों लगा बूँजने कानो मे।

मैं भी कहने लगा, मैं रहूँ शाश्वत नभ के गानो मे।

(आशा)

किन्तु सकल कृतियो की सोमा हैं हम ही अपनी तो।

पूरी हो कामना हमारी विफल प्रयास नहीं तो।

(कर्म)

यह जीवन का वरदान मुझे दे दो रानी अपना दुलार।

केवल मेरी ही चिंता का तब चित्त बहन कर सके भार।

यह जलन नहीं सह सकता मैं चाहिए मुझे मेरा ममत्व।

इस पचभूत की रचना में मैं रमण कछु बन एक तत्व।

मननशीलता अर्थात् निरंतर सकल्प-विकल्प अहंकार के संचारी है। उपनिषदो मे सकल्प-विकल्प को मन की प्रजा कहा गया है। प्रथम दर्शन के समय हमारा मनु के इसी मननशील, सकल्प-विकल्पमय रूप से साक्षात्कार होता है। मनु के व्यक्तित्व मे आदि से अंत तक भूत-भविष्यत्, प्रकृति-परमतत्व आदि के चिंतन और तज्जन्य मकल्प विकल्प का प्राधान्य है।

कामायनी की दूसरी प्रमुख पात्र है श्रद्धा। श्रद्धा, प्रसादजी के अपने शब्दो मे, हृदय की प्रतीक है। ‘श्रद्धां हृदयं याकृत्या श्रद्धया विन्दते वसु।’ (ऋग्वेद)। कामायनी मे स्थान-स्थान पर उसके इस रूप की स्पष्ट प्रतिकृति मिलती है।

हृदय की अनुकृति बाह्य उदार एक लम्बी काया उन्मुक्त।

वह गन्धर्वों के देश मे हृदय-मत्ता का सुन्दर मत्स्य खोजने के लिये आती है। उसके व्यक्तित्व के मूल तत्व है एक ओर सहानुभूति, दया, ममता, मधुरिमा, त्याग तथा क्षमा और दूसरी ओर अगाध विश्वास, उत्साह, प्रेरणा, स्फूर्ति आदि जो हृदय के कोमल और सबल पक्षो की विभूतियाँ है। शुक्लजी ने इसीलिये श्रद्धा को विश्वासमयी रागात्मिका वृत्ति कहा है। श्रद्धा को काम और रति की पुत्री माना गया है, और वह इस स्रष्टृति मे प्रेम-कला का सदेश सुनाने के लिये अवतरित हुई है :

यह लीला जिसकी विकस चली यह मूल शक्ति थी प्रेम कला।

उसका संदेश सुनाने को स्रष्टृति मे आई वह अमला।

तीसरी मुख्य पात्र है इडा जो स्पष्टतः बुद्धि की प्रतीक है। प्रसादजी ने

व्यक्त रूप से उसके व्यक्तित्व का प्रतीकात्मक चित्र अंकित किया है :

बिखरी अलकें ज्यों तर्कें जाल . . भरी ताल ।

उपर्युक्त चित्र में बुद्धि के तर्क, भौतिक ज्ञान-विज्ञान, त्रिगुण आदि सभी तत्वों का अवयव-रूप में समावेश कर दिया गया है। वैसे भी उसका चरित्र एकात्मक बौद्धिक है। वह हृदय की विभूतियों से वंचित व्यवसायात्मक बुद्धि द्वारा अनुशासित है। जीवन की अखण्डता के स्थान पर वह वर्ग-विभाजन और अभेद के स्थान पर भेद की व्यवस्था करती है।

अब गौण पात्र शेष रह जाते हैं। सबसे पहले श्रद्धा-मनु का पुत्र कुमार आता है। उसका कोई विशेष व्यक्तित्व नहीं है—यहाँ तक कि उसका नामकरण संस्कार भी नहीं किया गया। वह नव मानव का प्रतीक है जो अपने पिता से मननशीलता, माता से श्रद्धा अर्थात् हादिक गुण और इडा से बुद्धि ग्रहण कर पूर्ण मानवत्व को प्राप्त करता है। असुर-पुरोहित आकुलि और किलात आसुरी वृत्तियों के प्रतीक है। ज्यो ही मनु (मन) पाप (हिंसा-यज्ञ) की ओर आकृष्ट होता है, आकुलि-किलात (आसुरी वृत्तियाँ) उसको दुष्प्रेरणा देने के लिए तुरन्त ही उपस्थित हो जाते हैं और उसे दुष्कर्म में प्रवृत्त करते हैं। फिर, जब मनु के विरुद्ध विद्रोह होता है तो ये ही विद्रोहियों के नेता बन कर सामने आते हैं। इसका अभिप्राय यह है कि आसुरी वृत्तियाँ पहले तो मन को पाप-कर्म में प्रवृत्त करती हैं फिर जब उसे इसके लिए कष्ट भोगना पड़ता है तो ये आसुरी वृत्तियाँ उलटे उसके कष्ट में योग देती हैं।

इनके अतिरिक्त देव, श्रद्धा का पशु, और वृषभ तथा सोमलता के भी निश्चय ही साकेतिक अर्थ हैं। देव इन्द्रियों के प्रतीक हैं। देवों की निर्बाध आत्म-तुष्टि का अर्थ है इन्द्रियों की निर्बाध तुष्टि :

अरी उपेक्षा भरी अमरते ! री अतृप्ति ! निर्बाध विलास ।

श्रद्धा का पशु भी जिसका नाम तथा जाति आदि का वर्णन तक नहीं दिया हुआ, स्पष्टतः एक प्रतीक है। वह सहज जीव-दया, करुणा—आधुनिक अर्थ में अहिंसा—का द्योतक है :

एक माया आ रहा था पशु अतिथि के साथ

हो रहा था मोह करुणा से सजीव सनीथ ।

वृषभ तो भारतीय अनुश्रुति में अनादि काल से धर्म का प्रतिनिधि माना जाता रहा है

था सोमलता से आवृत वृष धवल धर्म का प्रतिनिधि ।

सोम-लता का साकेतिक अर्थ है भोग। इस प्रकार सोम-लता से आवृत वृषभ का अर्थ हुआ भोग-सयुक्त धर्म जिसका उत्सर्ग करके मानव चिरानन्द-लीन हो जाता है।

अब तीन-चार प्रतीक और रह जाते हैं। जल-प्लावन, त्रिलोक और मान-सरोवर। जल-प्लावन भारत के ही नहीं पृथ्वी के इतिहास की अत्यन्त प्राचीन घटना है। हमारे दर्शन-साहित्य मे इसी को प्रतीक रूप मे ग्रहण कर उसको साकेतिक अर्थ भी किया गया है। जब मन अबाध इन्द्रिय-लिप्सा का दास हो जाता है अर्थात् जब मन ऊपर विज्ञानमय कोश और आनन्दमय कोश की ओर बढ़ने के स्थान पर निम्नतम अन्नमय कोश मे ही रम जाता है तो चेतना पूर्णतः उस माया मे डूब जाती है।

त्रिलोक मे प्राचीन त्रिपुरदाह के रूपक से प्रेरणा ग्रहण की गई है, और इसका प्रतीकार्थ अत्यन्त व्यक्त है। तीन लोक—भाव-लोक, कर्म-लोक तथा ज्ञान-लोक चेतना की तीन अगभूत प्रवृत्तियों—भाव-वृत्ति, कर्म-वृत्ति और ज्ञान-वृत्ति के प्रतीक हैं। जब तक ये तीनों वृत्तियाँ पृथक्-पृथक् कार्य करती हैं मन अशांत और उद्विग्न रहता है

ज्ञान दूर कुछ, क्रिया भिन्न है इच्छा बयो पूरी हो मनकी,  
एक दूसरे से न मिल सके यह विडम्बना है जीवन की।

परन्तु जब श्रद्धा के द्वारा इनका समन्वय हो जाता है तो मन समरसता की अवस्था को प्राप्त कर लेता है।

स्वप्न स्वाप जागरण भस्म हो इच्छा क्रिया ज्ञान मिल लय थे,  
दिव्य अनाहत पर निनाद मे श्रद्धायुत मनु बस तन्मय थे।  
मानसरोवर जिसे शतपथ ब्राह्मण मे मनोरवसर्पण कहा गया है—

‘तदप्येतदुत्तरस्य गिरेर्मनोरवसर्पणमिति’

—कैलाश शिखर पर वह स्थान है जहाँ मनु श्रद्धा की सहायता से पहुँचते हैं और अपने मानसिक क्लेश से मुक्ति पाते हैं। यह समरसता की अवस्था है मानसिक समन्वय की अवस्था जहाँ भाव, कर्म और ज्ञान मे पूर्ण सामंजस्य हो जाता है।

मानसरोवर या मानस (कामायनी मे मानस शब्द का प्रयोग है) इसी समरसता की अवस्था का प्रतीक है। यह मानस कैलाश-शिखर पर स्थित है—कैलाश-पर्वत आनन्दमय कोश का प्रतीक है।

कामायनी की प्रस्तुत कथा मे मनु की कैलाश-स्थित मानसरोवर यात्रा का वर्णन है जहाँ पहुँचकर मनु के समस्त क्लेश दूर हो जाते हैं। रूपक को हटाकर, यह मन का समरसता की अवस्था को प्राप्त करने का प्रयत्न है जिसके उपरान्त मन के समस्त भौतिक और आध्यात्मिक क्लेश नष्ट हो जाते हैं और वह पूर्णानन्द-लीन हो जाता है। पारिभाषिक शब्दावली मे यह मनोमय कोश मे स्थित जीव की आनन्दमय कोश मे स्थित होने के लिये साधना है। यह आनन्दमय कोश पिंडाड-रूप पर्वत का उच्चतम शिखर कैलाश है। कामायनी की रचना के समय वह वैदिक रूपक स्पष्ट-प्रसादजी के मन मे विद्यमान था।

अपने प्रकृत रूप में मनु एकान्त मननशील तथा अहंकारी है। वे अहंकारमय निष्क्रिय चिंतन-मनन के अतिरिक्त और कुछ नहीं कर पाते। ज्यों ही काम की प्रेरणा से काम और रति की पुत्री श्रद्धा से मनु का संयोग होता है, उनमें जीवन के प्रति आकर्षण तथा स्फूर्ति का उदय होता है। श्रद्धा के साहचर्य से मनु के अहंकार का सम्मार्जन होता है—वह 'स्व' से 'पर' की ओर बढ़ता है। बीच-बीच में उनका अहंकार उभरता है और आसुरी वृत्तियों के प्रतीक आकुलि-किलात की सहायता से वे पशु-यज्ञ कर सोमरस की प्राप्ति करते हैं। परन्तु श्रद्धा उसका तीव्र विरोध करती है, और कम से कम कुछ समय के लिये उन्हें उसका अनौचित्य स्वीकार करने के लिये बाध्य करती है। इस प्रकार जब तक मनु श्रद्धा के प्रभाव में रहते हैं। उनके अहं का संस्कार होता रहता है। परन्तु यह स्थिति अधिक समय तक नहीं रहती; मनु का अहंकार फिर प्रबल होता जाता है

यह जलन नहीं सह सकता मैं, चाहिए मुझे मेरा ममत्व।

इस पंचभूत की रचना में, मैं रमण कछुं बन एक तत्व॥

और वे श्रद्धा से विरत होकर फिर अपने में खो जाते हैं। श्रद्धा से विमुख होने पर मनु की वृत्तियाँ पुनः अस्त-व्यस्त हो जाती हैं और वे जीवन-पथ पर भटकते हुये सारस्वत प्रदेश पहुँचते हैं। सारस्वत प्रदेश जीव के निम्नतर कोश—प्राणमय कोश का प्रतीक है। यहाँ उनका साक्षात्कार इडा से होता है जो उन्हें बुद्धिवाद की दीक्षा देकर भौतिक जीवन की ओर प्रेरित करती है :

जो बुद्धि कहे उसको न मानकर फिर नर किसकी शरण जाय ।

...

...

...

यह प्रकृति परम रमणीय अखिल ऐश्वर्य भरी शोधक विहीन।

तुम उसका पटल खोलने में परिकर कस कर बन कर्मलीन।

सबको नियमन शासन करते बस बढ़ा चलो अपनी क्षमता।

इडा के प्रभाव में मनु बुद्धि-बल से प्राकृतिक साधनों को एकत्र कर शासन-व्यवस्था करते हैं—कर्म-विभाजन होता है, जीवन में भौतिक सघर्ष का सूत्रपात होता है। मनु इन सबके नियामक है परन्तु मनु का अहंकार इतने से सन्तुष्ट नहीं होता—इडा पर भी तो उनका अधिकार होना चाहिए। वे उसके लिए प्रयत्नशील होते हैं—परन्तु यहाँ उन्हें घोर विफलता होती है। इस अनधिकार चेष्टा से वे रुद्र के कोप-भाजन बनते हैं। एक बार फिर प्रलय का-सा दृश्य उपस्थित हो जाता है, मनु का विद्रोही प्रजा के साथ युद्ध होता है जिसमें मनु की पराजय होती है।

इसका संकेत-अर्थ यह हुआ कि मन अपने प्रकृत रूप में केवल मननशील तथा अहंकारी है। श्रद्धावान होकर ही, और श्रद्धा का उदय मन में राग-वृत्ति के प्रधान्य के कारण ही सम्भव है, उसका उचित दिशा में विकास-संस्कार होता है।

श्रद्धा विश्वासमयी रागात्मिका वृत्ति का नाम है। 'श्रद्धा-समवेत' मन में अपने प्रति विश्वास और जीवन के प्रति राग का उदय होता है। यो समय-समय पर उसके आसुरी सस्कार निश्चय ही उभरेगे—उसका सहज भोगवाद उपर आयेगा परन्तु जब तक वह श्रद्धावान है तब तक इन पर नियंत्रण रहेगा और उसके ग्रह का सस्कार होता रहेगा। परन्तु ज्यों ही मन श्रद्धा को त्याग देगा वह नीचे प्राणमय कोश में पहुँच जायेगा और बुद्धि के चक्र में पड़ जायेगा। बुद्धि व्यवसायत्मिका वृत्ति है—वह उसको सघर्ष की निरंतर प्रेरणा तो दे सकती है परन्तु सुख नहीं दे सकती। अहंकार का सस्कार करने के स्थान पर वह उसे और भी उत्तेजित करती है—अतः में एक स्थिति ऐसी आ जाती है कि मन बुद्धि पर पूर्ण एकाधिकार करने के लिए लालायित हो उठता है। यहाँ उसका पूर्ण पराभव होता है और एक प्रकार की मानसिक प्रलय हो जाती है।

इस पराभाव के उपरान्त मनु को बड़ी ग्लानि होती है। इतने में ही श्रद्धा के साथ उनका फिर संयोग होता है। श्रद्धा उन्हें ग्लानि और क्लेश का परित्याग कर फिर से कर्मशील होने के लिए उत्साहित करती है। इसी बीच में उसका साक्षात्कार इडा से होता है। वह पहले तो अति बुद्धि-वादी होने के लिये इडा की भर्त्सना करती है—अतः में उसे क्षमा कर अपने पुत्र कुमार को उसे सौंप देती है और आप मनु को साथ लेकर चल देती है। मनु और श्रद्धा दोनों हिमालय के शिखरों पर चढ़ते-चढ़ते एक ऐसे स्थान पर पहुँचते हैं जहाँ से त्रिदिक् विश्व के तीन पृथक् ज्योतिर्पिण्ड उन्हें दिखाई पड़ते हैं। श्रद्धा मनु को इनका रहस्य समझाती है—'ये तीन ज्योतिर्पिण्ड भाव-लोक, कर्म-लोक और ज्ञान लोक हैं। इनके पार्थक्य के कारण ससार में विडम्बना फैली हुई है।' ऐसा कहते-कहते श्रद्धा की मुस्कान ज्योति-रेखा बनकर इन तीनों लोकों में दौड़ जाती है—तीनों लोक मिलकर एक हो जाते हैं, और बस फिर मनु के मन के क्लेश और विश्व की सारी विडम्बनाओं का अंत हो जाता है। श्रद्धायुत मनु पूर्ण गानन्द-लीन हो जाते हैं।

इसका प्रतीकार्थ इस प्रकार है—सुखवाद और बुद्धिवाद के अतिचार के फलस्वरूप मन का पूर्णतः पराभूत होना स्वाभाविक ही था। इससे मन को भयकर ग्लानि और निर्वेद होता है और वह फिर जीवन से पलायन करता है। इस स्थिति से श्रद्धा ही उसका निस्तार करती है। श्रद्धा-संयुत मन फिर उचित दिशा की ओर विकासशील होता है और एक ऐसी स्थिति में पहुँच जाता है जहाँ उसे आत्म-साक्षात्कार हो जाता है। श्रद्धा की प्रेरणा से उसे अपने पराभव का रहस्य स्पष्ट हो जाता है। वह अनुभव करता है कि उसकी विडम्बनाओं का एकमात्र रहस्य यह है कि उसकी तीनों मूल वृत्तियों में सामंजस्य नहीं है। उसकी भाव-वृत्ति, ज्ञान-वृत्ति और कर्म-वृत्ति (to feel, to know, to will) तीनों एक दूसरे से पृथक् रह कर क्रियाशील

है। ज्यो ही श्रद्धा के द्वारा इन तीनों का पूर्ण सामजस्य हो जाता है मन समरसता की अवस्था प्राप्त कर पूर्णानन्द में लीन हो जाता है यह आनन्द शैव-योगी का आत्मानन्द है जो अपने भीतर आत्म-साक्षात्कार द्वारा प्राप्त होता है, सगुण भक्त का आनन्द नहीं है, जो चराचर में व्याप्त प्रभु के दर्शन कर प्राप्त होता है, श्रद्धा द्वारा अपने पुत्र कुमार का इडा को सौपना भी इसी सामजस्य का प्रतीक है। मनु और श्रद्धा का आत्मज होने के कारण मानव जन्मत मननशीलता और श्रद्धासे युक्त है। इडा का निरीक्षण उसके बुद्धि तत्व को भी परिपक्व कर मानवत्व को पूर्ण कर देता है।

साधारणतः कथा का अन्त यही होना चाहिए था। परन्तु इस प्रकार इडा, कुमार और सारस्वत-प्रदेश-वामियों की कहानी अधूरी ही रह जाती। अतएव उसके पर्यवसान-रूप में इडा, कुमार और सारस्वत-प्रदेश वामियों के भी मानसरोवर जाने का वर्णन किया गया है जहाँ वे सोम-लता से मंडित वृषभ का उत्सर्ग कर मनु से सामरस्य की दीक्षा लेने हैं। इसमें सन्देह नहीं कि मूल कथा से इस प्रसंग का महज सम्बन्ध नहीं है परन्तु संकेत अर्थ इसका भी सर्वथा स्पष्ट है और वह यह है कि समष्टि-रूप में भी मानव-जीवन की परिणति आनन्द में ही है। सोम-लता अर्थात् भोग और वृषभ अर्थात् धर्म (कर्म) का उत्सर्ग कर समरस मानव चिरानन्द-मग्न हो जाता है।

इस प्रकार कामायनी निस्सन्देह ही रूपक है। प्रसादजी ने कथा के मूल तत्वों को ऐतिहासिक मानते हुये उनके आधार पर ऐतिहासिक महाकाव्य की रचना का उपक्रम किया था। किन्तु कथा का साकेतिक रूप उनके मनमें आरम्भ से अन्त तक वर्तमान था और मनके विकास का वैदिक रूपक उनको वैसे भी अत्यन्त प्रिय था।

परन्तु प्रसादजी ने इसे सर्वथा प्राचीन रूप में ही ग्रहण नहीं किया। आधुनिक देश-काल का प्रभाव भी उस पर अत्यन्त व्यक्त है। मनु के जीवन की विडम्बना आधुनिक जीवन की विडम्बना है। इस विडम्बना का मूल कारण यह है कि आज हमारी भाव-वृत्ति अर्थात् सस्कृति जिसमें धर्म, नैतिकता और कला-साहित्य आदि आते हैं, कर्म-वृत्ति अर्थात् राजनीति जिसके अन्तर्गत आर्थिक व्यवस्था आदि भी समाविष्ट है, और ज्ञान-वृत्ति अर्थात् दर्शन विज्ञान तीनों एक-दूसरे से पृथक् है। उनमें सामजस्य न होने से जीवन आन्तरिक और बाह्य सघर्षों और विषमताओं से आक्रान्त है। व्यक्तिवादी मनु आधुनिक जीवन के व्यक्ति-परक भौतिक सुखवाद का प्रतीक है जिसका व्यक्त रूप पूँजीवाद में मिलता है। वह इडा अर्थात् विज्ञान की सहायता से जीवन के सम्पूर्ण सुखों को अपने में केन्द्रित करने का असफल प्रयत्न करता है। अन्त में वह अनुभव करता है कि श्रद्धा के बिना जीवन की विडम्बना का अन्त नहीं। यह श्रद्धा अर्थात् रागात्मक वृत्ति गाँधीजी की अहिंसा और पाश्चात्य दार्शनिकों

की मानव-भावना की पर्याय है। आज इसी मानव-भावना की प्रेरणा से ही इच्छा, ज्ञान, क्रिया अथवा सस्कृति, विज्ञान और राजनीति में सामंजस्य स्थापित हो सकता है। जब इन तीनों के पीछे मानव-भावना की सद्प्रेरणा रहेगी तो इनका समन्वय स्वतः ही हो जायगा। आज के पूँजीवाद से पीड़ित समाज की विडम्बनाओं का समाधान यही मानववाद है जिसका भौतिक रूप समाजवाद और आध्यात्मिक रूप गाँधीवाद है।

आधुनिक मनोविश्लेषण-शास्त्र के आचार्यों ने भी आज की विषमताओं का यही समाधान बनाया है। उनका निदान यह है कि इस युग का मानव अनेक प्रकार के सामाजिक-ऐतिहासिक तथा व्यक्त-अव्यक्त कारणों से स्वरति की भावना से आक्रांत है। स्वरति भयंकर रोग है जिसके कारण उसका मानसिक स्वास्थ्य सर्वथा नष्ट हो गया है। मानसिक स्वास्थ्य मन की भाव-वृत्ति, कर्म-वृत्ति और ज्ञान-वृत्ति के समन्वय का नाम है। इसलिए मानसिक स्वास्थ्य के नष्ट होने का अर्थ यह है कि ये तीनों वृत्तियाँ पृथक् दिशाओं में क्रियाएँ कर रही हैं। इस सामंजस्य को पुनः प्राप्त करने के लिये यह आवश्यक है कि रति-भावना को 'स्व' से निकाल कर 'पर' की ओर प्रेरित किया जाये। यह उन्नयन-प्रक्रिया है। इसके पूर्ण हो जाने पर मन समरसता की अवस्था (Mental equilibrium) को प्राप्त कर लेता है। आज के मानव-जीवन की समस्या का यही समाधान है।

एक प्रश्न और रह जाता है। यह रूपक कहा तक सगत है? तो, जहाँ तक कि मूल कथा का सम्बन्ध है, रूपक सामान्यतः संगत और स्पष्ट है; उसमें कोई विशेष सैद्धान्तिक असंगति नहीं है। हाँ, कथा के सूक्ष्म अवयवों में सगति पूरी तरह नहीं बैठती। जब मनु मानव-मन अथवा मनोमय कोश में स्थित जीव का प्रतीक है तो उसके पुत्र कुमार को नव मानव का प्रतिनिधि मानकर भी सगति नहीं बैठती क्योंकि इस तरह पिता-पुत्र में लगभग एक ही प्रतीकार्थ की पुनरावृत्ति हो जाती है। प्रसाद जी ने इस असंगति का अनुभव किया था, इसलिये आनन्द-लोक की यात्रा पर जाने से पूर्व श्रद्धा कुमार को छोड़ जाती है। इसी प्रकार सारस्वत-प्रदेश-वासियों के साथ इडा और कुमार का चिरानन्द-लीन मनु के पास वृषभ आदि का उत्सर्ग करने के लिये जाना भी अप्रस्तुतार्थ में एक पैन्ड जैसा ही है। इसकी सफाई में दो कारण दिये जा सकते हैं। एक कारण तो यह है कि प्रस्तुत कथा को पूरी तरह अप्रस्तुतार्थ से जकड़ देना ठीक नहीं है—आखिर स्तुत कथा को थोड़ा-सा तो स्वतन्त्र अवकाश देना ही चाहिए। दूसरा यह है कि कामायनी की कथा का विकास ही असंगतियों से भरा हुआ है; उसमें ही काफी जोड़ लगे हुए हैं। अतएव उपर्युक्त असंगतियों का सम्बन्ध बहुत-कुछ कथा की असंगतियों से भी है। इनके अतिरिक्त आचार्य शुक्ल ने दो तात्त्विक असंगतियों की ओर संकेत किया है। एक तो यह कि जब इडा की प्रेरणा

से ही मनु कर्म-विस्तार करते हैं अर्थात् जब बुद्धि ही कर्म-व्यापार का कारण है तो ज्ञान-लोक से पृथक् कर्म-लोक का अस्तित्व किस प्रकार सगत हो सकता है ? दूसरे रति और काम की दुहिता तथा मानव-करुणा, सहानुभूति आदि की समानार्थी होने के कारण श्रद्धा की स्थिति शुद्ध भाव की स्थिति है—उसका अस्तित्व एकान्त भावात्मक है। ऐसी परिस्थिति में उसकी स्थिति भाव-लोक से ही नहीं वरन् भाव, कर्म, ज्ञान तीनों से ही परे कैसे हो सकती है ? इनमें से पहली आपत्ति तो अधिक मगत नहीं है। वैसे तो मानव-मन इतना जटिल है कि उसकी सभी वृत्तियाँ परस्पर अनुस्यूत और गुम्फित हैं, फिर भी दर्शन तथा मनोविज्ञान में इच्छा, ज्ञान और क्रिया का भेद तो सर्वथा स्वीकृत है ही। भारतीय दर्शन में भक्ति, ज्ञान और कर्म मार्ग का पृथक् विवेचन प्रायः आरम्भ से ही होता आया है। इसलिये कर्म के पीछे बुद्धि की प्रेरणा होने का यह अभिप्राय नहीं है कि इन दोनों में कोई तत्त्वगत पार्थक्य ही नहीं है।

श्रद्धा-विषयक आपत्ति अधिक गम्भीर है। साधारण दृष्टि में निस्सन्देह ही श्रद्धा एक भाव है और भाव, ज्ञान और क्रिया के पृथक् वर्णन के समय भाव से भिन्न उसका अस्तित्व वास्तव में समझ में नहीं आता। परन्तु प्रसादजी ने कामायनी की सम्पूर्ण कथा की धुरी श्रद्धा को ही बनाया है। श्रद्धा का अर्थ है आस्तिक बुद्धि (भावना) 'आस्तिक-बुद्धि इति श्रद्धा।' आस्तिकता का अर्थ है अस्तित्व में सहज आस्था; इस प्रकार आस्तिक-भावना जीवन की एकान्त मूलगत भावना है इसी के द्वारा जीवन का संचालन होता है। प्रसादजी ने इसे इसी रूप में ग्रहण किया है। इसमें सन्देह नहीं कि प्रसाद की श्रद्धा में राग-तत्त्व की अत्यन्त प्रधानता है परन्तु यह स्वाभाविक है। अस्तित्व में सहज आस्था स्वभावतः ही राग प्रधान होनी चाहिए; जीवन के प्रति सहज आस्था निस्सन्देह ही रागमयी होनी चाहिए। परन्तु फिर भी तत्त्व-रूप में श्रद्धा कोरी भावुकता नहीं है—आस्तिक बुद्धि की पर्याय होने के कारण उसमें अस्तित्व की तीनों अभिव्यक्तियों इच्छा, ज्ञान, क्रिया की स्थिति है। प्रसादजी ने भी श्रद्धा को कोरी भावुकता के प्रतीक-रूप में चित्रित नहीं किया—वह वास्तव में जीवन की प्रेरणा की प्रतीक है। इसके विपरीत भाव-लोक कोरी भावुकता—इच्छा की रगीन क्रीडाओं—का प्रतीक है, और स्पष्ट शब्दों में—भाव-लोक केवल इच्छा का प्रतीक है और श्रद्धा जीवन के अस्तित्व में आस्था अर्थात् विश्वासयुक्त जीव-नेच्छा है।

जिसे तुम समझें हो अभिशाप, जगत की ज्वालाओं का मूल,  
ईश का वह रहस्य वरदान, कभी मत जाओ इसको भूल।

×

×

×

तप नहीं केवल जीवन सत्य कहए यह क्षणिक दीन अवसाद,



तरल आकाशा से है भरा सो रहा आशा का आह्लाव ।

+ × ×

एक तुम यह विस्तृत भू-खण्ड प्रकृति वैभव से भरा अमंद,  
कर्म का भोग, भोग का कर्म यही जड का चेतन आनन्द ।

पूर्व तथा पश्चिम के धर्म-शास्त्रों तथा दर्शनो मे भी श्रद्धा की यही स्थिति स्वीकार की गई है । धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष सभी के लिये श्रद्धा (फेथ) को आधार-भूत वृत्ति के रूप मे स्वीकार किया गया है, उसके बिना मोक्ष (परमानन्द) की प्राप्ति सम्भव नहीं है । मनोविश्लेषण-शास्त्र के अनुसार श्रद्धा की स्थिति वही है जो युग-प्रतिपादित जीवन-चेतना की; जिसे कि उन्होंने जीवन की मूलभूत वृत्ति माना है । स्वभावत ही वह रागवृत्ति (लिबिडो) से अधिक व्यापक है ।

इसके अतिरिक्त वस्तु-रचना की दृष्टि से भी श्रद्धा की स्थिति का तीनों से स्वतन्त्र होना आवश्यक था । कामायनी की कथा का कार्य है त्रिपुर का एकीकरण जिसके उपरान्त मनु को आनन्द-लोक की प्राप्ति होती है अर्थात् कथा-वस्तु के उद्देश्य की प्राप्ति होती है । इसी प्रकार अप्रस्तुत कथा का कार्य है भाव-वृत्ति, कर्म-वृत्ति और ज्ञान-वृत्ति का समन्वय । इसके उपरान्त ही मन समरसता की स्थिति प्राप्त कर चिरानन्द-लीन हो जाता है और कथा का उद्देश्य पूर्ण हो जाता है । वास्तु-कौशल की दृष्टि से यह कार्य मुख्य पात्र के द्वारा ही सम्पादित होना चाहिए और मुख्य पात्र स्पष्टतः कामायनी अर्थात् श्रद्धा है । इस प्रकार शुक्लजी की इस दूसरी गम्भीर आपत्ति का भी निराकरण असम्भव नहीं है और इसमे सन्देह नहीं प्रसादजी ने श्रद्धा की मनोवैज्ञानिक स्थिति की इन सगति-असगतियों पर पूर्णतः विचार करने के उपरान्त ही उसको यह रूप दिया था । शुक्ल जी द्वारा उठाई गई शका उनके मन मे न उठी हो यह बात नहीं मानी जा सकती ।

# कामायनी का दर्शन

शिवबालक शुक्ल

When passion and philosophy meet in a single individual we have a great poet

—Browning

प्रसादजी की प्रोज्ज्वल प्राञ्जल प्रतिभा में प्रेम और दर्शन का अपूर्व सामञ्जस्य दिखाई देता है। 'प्रेम-पथिक' की आँखों से गिरते हुए वैयक्तिक विरह-जैन्य 'आँसू' (आँसू में वे वे है—आचार्य नन्ददुलारें वाजपेयी) इस प्रकार पुजीभूत हुये कि वे 'भरना' बनकर उत्तुंग 'लहर' उठाने लगे। उनमें केवल 'कानन-कुसुम' को ही प्रफुल्ल करने की शक्ति नहीं वरन् आकुल मानवता के 'उर-उपवन' को उत्फुल्ल करने की क्षमता भी। 'प्रसाद यौवन और प्रेम के कवि है,' ऐसा कहने वालों से उन्होंने कह दिया था—

इस पथ का उद्देश्य नहीं है आत भवन में टिक रहना

इसका कारण यह है कि उनके द्वारा निर्दिष्ट प्रेम-पथ पर परमार्थचिंतक भक्त तथा लोक-सामान्य प्रेमी समान गति से चल सकते हैं। उनकी व्यापक दृष्टि बड़ी मजबूत है जो ऊपर, नीचे बराबर गई है। भक्तों की भाँति ऊर्ध्व-दृष्टि रखने से या श्रृंगारी कवियों के सदृश अधःप्रेक्षण से गिरने या टकराने की संभावना नहीं। प्रेम के इस समरस स्वरूप की सुन्दर अभिव्यक्ति 'आँसू' में हुई है—

जिसके आगे पुनर्कृत हो, जीवन है सिसकी भरता

हाँ, मृत्यु नृत्य करती हैं, मुसकारों खड़ीं अमरता

वह मेरे प्रेम बिहँसते जागो मेरे मधुवन में।

प्रेम के इस व्यष्टिगत मान को 'कामायनी' को श्रद्धा के माध्यम से प्रसादजी ने उद्धोषित करने का सफल प्रयत्न किया है। उनके इस प्रेम में दया, माया, ममता, मधुरिमा, उत्सर्ग, प्रतीति तथा अगाध विश्वास तथा सर्वप्रमुख प्रतिदान-प्राप्त्याशा की परिहार-भावना है। श्रद्धा ने स्पष्ट शब्दों में कहा है—

समर्पण लो सेवा का सार, सजल संसृति का यह पतवार,

आज से यह जीवन उत्सर्ग, इसी पदतल में बिगत विकार।

सच्ची मानवी का यही आदर्श (मातृ-रूप में) दाते ने 'डिवाइन कामेडी' स्वर्ग खंड कैंटो २२ में अपनी प्रिया वीएनिस में देखा था—

And she was like the mother who her son,  
Beholding pale and breathless with her voice  
Soothes her and he was cheered

और मैं कह सकता हूँ कि 'cheered Manu is'<sup>१</sup> श्रद्धा ने जीवन को विगत विकार कहकर प्रतिदान-विषयक विकारों का प्रश्न ही नहीं उठाया। 'लज्जा' सर्ग और 'लहर' में इसे तनिक और स्पष्ट कर दिया गया है—

इस अर्पण में कुछ और नहीं, केवल उत्सर्ग छलकता है  
मैं दे दूँ और न फिर कुछ लूँ, इतना ही सरल झलकता है।

अथवा 'लहर' में—

पागल रे ! वह मिलता है कब उसको तो देते ही हैं सब ।

यह प्रेम-दर्शन की बात है। ऐसे प्रेम में पश्चात्ताप की कटुता नहीं, आत्मतुष्टि की मिठास सदा बनी रहती है। और चूँकि वे शैवागम सिद्धान्त के मानने वाले थे अतः दूसरों से बिना कुछ आशा किये नीलकण्ठ की भाँति गरल का घूँट पीना ही अच्छा समझते थे। 'स्कन्दगुप्त', 'अजातशत्रु' नाटको, 'आकशदीप', 'पुरस्कार' आदि कहानियों में यह विचार परिलक्षित है। इसीलिये विगत-विकार श्रद्धा अपराधी मनु तथा अपराधिनी इडा का स्वागत करती है।

'शरीर त्व शम्भो' कहने वाले से ऐसी ही आशा की जाती है।

कामायनी प्रेम और दर्शन के ताने बाने से बुनी हुई है। दर्शन की ऋतु-अराल और गहरी रेखाएँ मस्तिष्क को बोझिल कर देती हैं अतः चिन्तना के चैत्य से उतर कर प्रेम-पयस्विनी में अवगाहन कर लेना आवश्यक हो जाता है। प्रसाद ने किया भी यही है। सन्यस्त होकर तप करना कायरता है,<sup>२</sup> और केवल भोग, जीवन की विडम्बना और उपहास है। प्रसादजी के जीवन में कितनी 'भृगुवती' आई, इसे श्री विनोदशंकर व्यास और उनके अंतरंग मित्र बतायेगे। श्यामा (आँसू की षोडशी) की सरस ध्वनि ने उन्हें मोह लिया था। 'किशोरी' (११ से १६ वर्ष) 'शकर' का प्रसाद पा सकने में असमर्थ रही पर आत्मसमर्पण उसने किया था। 'सिद्धेश्वरी' से प्रसाद का निकटतम संबंध था। अन्य महान् कवियों के साथ भी ऐसी बात रही है। विश्व के महान् कवियों में स्यात् एक ही दो ऐसे मिलेंगे जिन्होंने दिल में किसी को जगह न दी हो। हाँ तो मैं कहना चाहता था कि एक ओर प्रसाद के जीवन में यह भोगविलास और आमोद-प्रमोद था दूसरी ओर शैवागम सिद्धान्तों का निरूपण। मनु से श्रद्धा ने कहा—

अकेले तुम कैसे असहाय, यजन कर सकते ! तुच्छ विचार ?  
तपस्वी ! आकर्षण से हीन, कर सके नहीं आत्म-विस्तार ।

१—तुम देवि ! आह कितनी उदार, वह मातृमूर्ति है निर्विकार । — दर्शनसर्ग

२—स्त्रीमुद्रा भूषकेतन्स्य परमा सर्वार्थं सम्यक्करीं,

ये मूढाः प्रविहाय याति कुंधियो मिथ्याफलान्वेषिणा

ते तेनैव निहत्य निर्दयतर नग्नीकृता मुडिता

केचित् पचशिखाः कृताश्चजटिलाः कःपालिकाश्चापरे ।

—भर्तृहरि

सप्तसिन्धु की प्रथितयशा देव जाति का अवशेष और आनन्दवाद की उपेक्षा !  
अरे समीप आने का ग्रामत्रण या स्पर्श का आकर्षण अपना महत्त्व रखते हैं। परन्तु  
इनसे जो पराङ्मुख है, वीतराग है, उससे क्या कहा जाय ? उसने कहा, 'मनु'।

हृदय मे क्या है नहीं अधोर लालसा जीवन की विशेष,  
कर रहा है वचित कही न त्याग तुम्हें घर मन मे सुन्दर वेश ।'

'परिरभ कुम्भ की मदिरा' को साधारण गुड और महुए से बनी शराब  
समझना भूल होगी। और निश्वास एकात्म्य की द्योतक है। सुख श्रमजन्य निश्वास  
परम्पराओं के पारस्परिक व्यामिश्र भाव से स्त्री पुरुष की एकता स्फुट होती है।<sup>१</sup>

निराशाकुल मनु की दयनीय स्थिति के मनोवैज्ञानिक अध्ययन के उपरांत  
श्रद्धा ने सोचा कि मनु मे अर्थात् मस्तिष्क मे ईड और इगो का असंतुलन विद्यमान  
है। प्रेरणा, उत्साह तथा नवस्फूर्ति प्रभृति शक्तियों का स्रोत सूख सा गया है।  
लिबिडो अपने स्थान से हट गया है, अत मनु किकर्त्तव्यविमूढ़ है। जब जीवन मे  
मौज और मस्ती का केन्द्रबिन्दु अस्वस्थ है तो इनकी कल्पनाएँ साकार तथा लाल-  
साएँ सक्रिय कैसे हो सकती है ? श्रद्धा ने स्थिति को पहचान कर उचित शब्दों का  
प्रयोग किया है। उनका प्रेम शारीरिक प्रेम से ऊँचा है। निर्वेद सर्ग मे श्रद्धा का  
'अनुलेपन सा मधुर स्पर्श' उसे रस्किन का 'बाम ऑफ डिस्टेंस'<sup>२</sup> सिद्ध करने पर  
तुला था। बुद्धिवाद, दम, समय आदि प्रेममार्ग की बाधाएँ हैं<sup>३</sup>। इन्द्रियो का मय्यक्  
उपभोग साध्य तक पहुँचने की सीढ़ी है। शिव के उपामक प्रसाद प्रेम, प्रमोद के  
केन्द्र शिव का महत्त्व समझते हुए, विस्तृत प्रकृति का आनन्द देने के लिए शक्ति की  
उपासना भी करते हैं<sup>४</sup>। इसका कारण है बाह्य विरुपाक्ष शिव मे सौन्दर्य को उद्भूत  
करने के हेतु शक्ति की अपेक्षा होना। इसीलिए तो शकर तृतीय नेत्र के दहकते काला-  
नल, सर्प-स्रक, कपालमाल के साथ ही चन्द्रभाल और अर्धनारीश्वर है। प्रियतमा  
को अर्धांग मे धारण करने वाले शकर अनुरागियों मे अग्रणी है, जागतिक भोग-  
विलास से सर्वथा तटस्थ वीतरागियों मे सर्ववरेण्य है। शिव के ऐसे महत्त्व को स्वी-  
कार करते हुए ही तो प्रसादजी तुलसी के 'सियाराम मय' वाले ससार को शिव-मय  
समझते थे<sup>५</sup>।

साधारण व्यक्ति प्रसाद के भोग और विराग से समन्वित जीवन-दर्शन पर  
चलने से उपहासास्पद बन जायगा।

१ — 'रतश्चाति निश्वास धारा —

जस व्यामिश्र भावस्फुट कथित मिथ. प्राणभेदव्युदासम् । नैषधीयचरितम् १८।१५३

२ — Sesame and Lilies.

३ — जो कुछ हो मैं न सभालूँगा इस मधुर भार को जीवन मे

४ — जयशकर प्रसाद — श्री नन्द दुलारे वाजपेयी । पृष्ठ ८०

५ — जयशकर प्रसाद — श्री नन्द दुलारे वाजपेयी । पृष्ठ ८१

‘काम मगल से मङ्गित श्रेय, सर्ग इच्छा का है परिणाम’ परन्तु सामान्य जन से सङ्कृत होने पर ‘काम’ तो काम बना रहेगा उस गरीब पर बन आयेगी। कारण कि—

शिव शक्तयो समायोगादानन्दो योजुभूयते,  
सा एव मोक्षो विदुषामबुद्धाना तु पातकम्।

— श्री हम् विलास¹

सही है—

कि है जो तेम बाजोहर उसे इज्जत है उरियानी।

मोर्चा लगी हुई तलवार म्यान में ही शोभा देगी। मुग्ध और अबुद्ध, प्रबुद्ध प्रसाद नहीं बन सकता, ‘प्रवाद’ का पात्र बन जायेगा।

काम फायड के अनुसार पुरुषार्थ का दूसरा नाम है। बहुमुखी इच्छाओं को क्रियान्वित करने की अद्भुत शक्ति काम में होती है। योद्धाओं का शौर्य, कलाकार की प्रतिभा, विचारकों का विवेक काम का स्पर्श पाकर निखर उठते हैं। विश्व की महान् विभूतियाँ अधरो की सुधा पीकर ही अमर हुई हैं। नपुंसको और क्लीबो, के हेतु उस का कोई मूल्य नहीं। श्रीहर्ष पारिणि की गवाही पेश करते हैं—

उभयो प्रकृति कामे सज्जेदिति मुनेर्मन  
अपवर्गे तृतीयेति भणत. पारिणेरपि।

— नैषधीय चरितम् १७/७०

इस तृतीय श्रेणी वाले मेरे कुछ मित्र काम की बात सुनकर ऐसे बिदकते हैं जैसे काले छाते को देखकर नाटा बैल। ‘दिनकर’ के भीष्म भले ही एक बार मधुर प्रेम के अभाव में खीझ उठे², क्लानिक बेचलर³ (श्रद्धेय पतजी मुझे क्षमा करें) पतजी मन मसोस कर रह जाये, परन्तु कामविडम्बित ये साम्प्रतिक ब्रह्मचारी काम का नाम सुनते ही शिव¹ शिव¹¹ राम¹ राम¹¹ कहकर वीप्सित हो उठते हैं। शैवागमों में सामरस्य के विधान की ओर सबल सकेत है। मैं समयशील प० चन्द्रवली पांडे द्वारा उद्धृत ज्ञानार्णव तत्र के निम्न श्लोको को प्रस्तुत कर रहा हूँ —

अक्षुब्ध. सत्वारारो हे यावद्वेत प्रवर्तते,

रजोमयं रज साक्षात्सविदेव न सशय¹।

१—व्यक्ति और वाङ्मय

—माचवे पृ० १०६

२—जीवन के अरुणाम प्रहर में कर कठोर व्रत धारण,  
सदा स्निग्ध भावों का यह जन करता रहा निवारण,  
प्रकटी होती मधुर प्रेम की मुझ पर कहीं अमरता,  
स्यात् देश की कुरुक्षेत्र का दिन न देखना पड़ता ॥

—‘कुरुक्षेत्र’, चतुर्थ सर्ग

३—मैं बरामदे में लेटा शैया पर पीडितअवयव

—‘याद’ शीर्षक रचना

प्रकृति परमेशानि वीर्यं पुहष उच्यते,  
 तपोर्योगो महेशानि योग एव न संशयः ।  
 सौत्कारो मंत्र रूपस्तु वचनं स्तवन भवेत्,  
 नखदंतक्षताग्यत्र पुष्पाणि विविधानिव ।  
 कूजन गायन स्तुत्या ताडनं हवन भवेत् ॥

आलिंगनं सु कस्तूरी घृसृणादिक मद्रिजे,  
 मदनं तर्पणं विद्धि वीर्यपातो विसर्जनम् ॥

श्रद्धा के सत्स्वरूप को न समझ सकने वाला 'मात्र साधक' अति अबोध, अपनी अपूर्णाता से अपरिचित मनु को काम विगर्हित करता है। ययाति के दुर्व्यवहार से शुक्रचार्य ने कुपित होकर देवयानी का पक्ष लेते हुए जैसे नाहुष को अभिशाप दिया है —

धर्मज्ञः सन महाराज योऽधर्ममकृथा प्रियम,  
 तस्माज्जरा त्वामधिराद् घर्षयिष्यति दुर्जया ॥

— महाभारत आदि पर्व ८३/३१

ठीक उसी प्रकार श्रद्धा को जड़मात्र समझने वाले, जलन तथा वासना के गरल को सचय करने वाले नादान मनु को कामायनी के पिता ने शाप दिया था, (इडा सर्ग)। सौन्दर्य-जलधि से गरल सचय करने वालो, प्राणमयी ज्वाला से प्रणय-प्रकाश न करने वालो की ससार में कमी नहीं है। ठीक है —

मय कि बदनाम कुनद अहले खिरद रा गलतस्त,  
 बलिक मय मो शवद अज सोहबते नादा बदनाम ।

उल्टी मति के व्यर्थ ज्ञान से ही तो मनु वासना-तृप्ति को स्वर्ग समझ बैठे थे।

प्रसाद के प्रेम-दर्शन की चर्चा करते करते स्यात् मैं कुछ बहक गया हूँ। परन्तु यह अप्रासंगिकता भी आनुषांगिक है। महामत्स्य के एक चपेटे ने दीन पोत को उत्तर गिरि के शिर से लाकर टकरा दिया था और मेरी द्विजिह्वा लेखनी प्रेम-प्रवाह में बह कर सामरस्य-सुधा के पास आ गई। कुछ बूदे उसके मुख में पड़ ही जायेगी। दूसरो को वह कुछ पिला सकेगी, यह अनिश्चित है। कामायनी में बार बार समरसता की चर्चा की गई है। उसके विरोधी तत्वों का निन्दा के साथ उम सिद्धांत का अपूर्व ढग से प्रस्तवन और स्तवन है।<sup>१</sup> शैल-श्रृंगों के तुषारावेष्टन की भाँति सामरस्य कामायनी पर छहरा हुआ है।

सामरस्य द्वारा जीवन का यथार्थ चित्र सम्मुख आ जाता है। गोस्वामीजी ने 'क्रोध कि द्वैत-बुद्धि बिनु' कहकर सघर्ष के मूल में द्वैत को स्थान दिया है। संसार

१ — उपक्रमोपसहारोवभ्यासोऽपूर्वता फलम्, अर्थवादीपपत्तीच लिग तात्पर्य निर्णये ।

— षडलिंग ।

मे भीषण मारकाट, छीनाभपटी, कोलाहल-कलह, लूट-खमोट, आगति-अभिलाषा, विद्रोह-विद्वेष, अशांति-अमतोष मचा हुआ है इसका कारण है द्वेत बुद्धि। फिर चढ़ी बुद्धि द्वयता का साम्राज्य ससार में स्थापित करती है। हृदयो पर वक्षस्थल की जड़ता का आवरण पड़ जाता है। नैतिकता के साम्राज्य में बुद्धि-प्रभूत कोरे नियम और रखे तर्क कुछ नहीं कर सकते। 'सुख दुख की मधुमय धूप छाँह' की सरल राह छोड़कर वह भेदभाव उत्पन्न करती है। उसमें उन्नेजक तत्त्व तो विद्यमान है पर वृत्ति के साधन नहीं।<sup>१</sup> 'मरज में मुब्तिला करके, मरीजों को दवा देना' वह नहीं जानती। सघर्ष, शोक, सताप, दैन्य, कटुता, को दूर करने की एकमात्र औपघ है श्रद्धा। श्रद्धा और इडा का समन्वय इमीलिए परमावश्यक है। जो 'जगताम्, धात्रि' तथा 'सर्वस्व जीवनम् है वह एक प्राणी को दूसरे जीव पर आक्रमण करने के लिए कैसे प्रेरित करेगी। श्रद्धा समरसता की प्रतीक है। सारस्वत प्रदेश का उपद्रव सामाजिक समरसता के अभाव में उठ खड़ा हुआ था —

अपना हो या औरों का सुख, बड़ा कि सब दुख बना वहीं

डा० प्रेमशंकर ने ठीक ही कहा है — श्रद्धा के अभाव में ही समस्त विभीषिकाएँ आरम्भ हो जाती हैं \* \* \* मन बहिर्मुखी हो जाता है — इन्द्रियाँ इधर उधर भागने लगती हैं, पतन के साथ उसका सघर्ष होता है।<sup>२</sup> परन्तु इसका तात्पर्य यह नहीं कि बुद्धि का जीवन में कोई स्थान नहीं।<sup>३</sup> हृदय की इच्छाओं को, ज्ञान के सचय से क्रियान्वित किया जा सकता है परन्तु जिसके पास उल्टी मति (बुद्धि) है उसका व्यर्थ ज्ञान \* \* \* (देखिए कामायनी अष्टम संस्करण पृ० सख्या १६२) क्या अभिलाषाओं को सक्रिय होने देगा? और तीनों के समरस होने में त्रिपुर रहस्य खुल जाता है तथा तन्मयता आ जाती है। इसका विवेचन हम आगे चलकर करेंगे।

भगवान् कृष्ण ने समरसता को समत्व-भावना कहा है, ब्राह्मी स्थिति भी यही है। सुरी, आसुरी वृत्तियों का द्वन्द्व यही समाप्त हो जाता है। योगियों ने जीव और ब्रह्म के इसी मिलन बिन्दु को निर्विशेष स्थिति की मजा दी है और शैव-दर्शन में जहाँ शिव-शक्ति-तत्त्वों का सामरस्य होता है, इसे चिदानन्द प्राप्ति कहा गया है। प्रसादजी के सामरस्य का मूल उत्स शैवागम है सही परन्तु अपूर्वता लाने का सफल प्रयत्न उन्होंने किया है। शैवागमों में प्रत्यभिज्ञा-दर्शन (साधारणतः ज्ञान वस्तु अर्थात् निर्विकल्प विज्ञप्ति को सूक्ष्म दृष्टि से निरूपित करना) का महत्व है। इस

१—कुरुक्षेत्र (दिनकर) में भीष्म ने इस सिर चढ़ी को कोसा है

बुद्धि शासिका थी जीवन की अनुचर मात्र हृदय था,  
मुझसे कुछ खुलकर कहने में लगता उसको भय था।

२—'प्रसाद का काव्य' पृष्ठ ३३१

३—इडामकृष्णन्मनुष्य शासनीम् १--३९--११ क्रम कामायनी का आमुग

दर्शन के अनुसार शिव अखंड-आनन्द स्वरूप है, जो बिना किसी उपादान के सृष्टि करते हैं। शिव-सूत्र-विमर्शिनी के अनुसार शिव-शक्ति मध्य-मध्यक-भाव में परस्पर सघटित होकर इच्छा, कर्म तथा ज्ञान तीनों में समरसता लाकर उल्लास या आनन्द का नवनीत उत्पन्न करते हैं। यह आनन्द आध्यात्मिक है, परन्तु प्रसाद के सामरस्य-सिद्धांत में न केवल शिव-शक्ति में परस्पर समरसता है अपितु विरोधी वृत्तियों में भी। अतः प्रसाद के सामरस्य में आध्यात्मिक और लौकिक दोनों मतों का सफल निर्वहण हुआ है।<sup>१</sup>

आध्यात्मिक और लौकिक दोनों का एक साथ निर्वहण भावमय और श्लाघ्य रूपक को प्रश्रय देने से हुआ है। आनन्द सर्ग में यात्रियों के दल के साथ 'था सोमलता से आवृत वृष धवल धर्म का प्रतिनिधि' अर्थात् सांत्विक धर्म का प्रतीक धवल वृषभ है जिस पर पाथेय रखकर मानव 'अखंड आनन्द' को प्राप्त करता है।

लौकिक पक्ष में 'सोमलता' हमारे मार्ग में सुख पहुँचाने वाली अति आवश्यक सामग्री मानी जायेगी। डॉ० फतहसिंह इसे सुखोपभोग की प्रतिमा मानते हैं और डा० नगेन्द्र ने इसका साकेतिक गर्भ भोग माना है<sup>२</sup> किन्तु माचवेजी सोमलता को आनन्द की अवस्थाओं तथा प्रकाश का प्रतीक मानते हैं और डा० नगेन्द्र पर टूट पड़ते हैं, 'दर्शन के उथले अध्ययन से हमारे आलोचकों में दर्शन तथा मनोविज्ञान की शब्दावली गलत-सलत प्रयुक्त करने की परिपाटी सी चल पड़ी है,<sup>३</sup> परन्तु मेरी समझ में दृष्टिकोण का ही भेद है। बात दोनों एक ही कहते हैं। गोस्वामीजी की इस पंक्ति के प्रकाश में 'कामिहि नारि पियारि जिमि' आदि के देखने से विदित होगा कि आध्यात्मिक दृष्टि से सोमलता प्रकाश है, आनन्दावस्था है जो तन्मय लोगों के लिए है और लौकिक दृष्टि से यह मार्ग, के अति आवश्यक उपकरणों का प्रतीक है। वृषभ साधारण वृषभ है (कुजड़ों और घोड़ियों का भी तो वृषभ होता है)।

महाचिति में जिसके अतिरिक्त और सत्ता है ही नहीं सभी अनुरक्त होते हैं ऐसा प्रसादजी ने श्रद्धा सर्ग में कहा है।

श्रद्धा ने विश्व-वैषम्य में सामरस्य-सूर्य को उदित होता हुआ दिखाया है। जैसे नील परिधान के मेघवन में श्रद्धा का गुलाबी मुख बिजली के फूल की भाँति द्रष्टव्य था वैसे ही नीले भीने परदे में सुख का छिपा हुआ ..... गात .....। यदि बुद्धि तर्क की जननी है तो इडा की अलके तर्क-जाल सी बिखरी कही गई है और उसके रूप चित्रण में पदों का प्रयोग है—दार्शनिक सिद्धांतों के गहरे-गहरे खड्ड है—श्रद्धा के रूप, परिधान की अभिव्यक्ति शृंगार के मृदुल मसृण छंद द्वारा हुई

१—कामायनी अनुशीलन, रामलाल सिंह

२—कामायनी में रूपक तत्व, साहित्य सदेश सितम्बर १९५० पृष्ठ २६२

३—व्यक्ति और वाङ्मय पृष्ठ ६५



है। आगे इस समरसता का पल्लवन इस प्रकार किया गया है —

विषमता की पीड़ा से व्यस्त, हो रहा स्पन्दित विश्व महान,  
यही दुख-सुख विकास का सत्य, यही भूमा का मधुमयदान।  
कार्य में कारण की भाँति शिवत्व सब में विद्यमान है —

नित्य समरसता का अधिकार उमड़ता कारण जलधि समान,  
व्यथा की नौली लहरो बीच बिखरते सुख मणिमय द्युतिमान।

उपर्युक्त विषमता को साख्य-दर्शन की पारिभाषिक शब्दावली में हम (Heterogenous) विरूप परिणाम कह सकते हैं। लगे हाथ इसे स्पष्ट ही कर दिया जाय। जब गति, शब्द, स्पर्श, रूप, रस, गंध तथा विषय-हीन अव्यक्त पिण्ड में गुण अस्फुटित रूप में रहते हैं तो यही 'प्रकृति' कहलाती है यही गुणों का सरूप परिणाम है।<sup>१</sup> परन्तु जब गुणक्षोभ होता है अर्थात् एक की प्रबलता से दो दब जाते हैं, तब विषयो का प्रादुर्भाव होता है। यही मृष्टि का उद्भव रहस्य है।<sup>२</sup>

सुख को अपने में सीमित करने का अर्थ हुआ पर-पीड़ा की उपेक्षा। अपने पास दूसरों के दुख का कियदश रखना ही समरसता होगी —

सुख को सीमित कर अपने में, केवल दुख छोड़ेंगे,  
इतर प्राणियों की पीड़ा लख, अपना मुँह मोड़ेंगे।

प्रसादजी की ऐसी दर्शन-गर्भित पक्तियों से तथाकथित लोकसंग्रही प्रगतिवादी कलाहीन, गालीबाजों को कुछ शिक्षा लेनी चाहिए जो ठंडे देश की कल की कलमों को लगाने की हठधर्मी कर रहे हैं। यहाँ के तुल्सी का स्वाद वे क्या जाने ?

सच्ची मानवता के सम्यक् प्रचार के लिए ही तो सारस्वत-प्रदेश छोड़ते समय श्रद्धा ने मानव से कहा था —

यह तर्कमयी तू श्रद्धामय, तू मननशील कर कर्म अभय,  
इसका तू सब संताप-निचय, हर ले, हो मानव भाग्य उदय।

सबकी समरसता का प्रचार, मेरे सुत, सुन माँ की पुकार।

इसके द्वारा शामक-शासित, व्यक्ति-समाज और अविकारी तथा अधिकृत में समरसता का प्रचार होगा। श्रद्धाहीन मनु तर्कमयी इडा के राज्य में भौतिकतावादी रहे हैं। वैज्ञानिक जड़ता में आध्यात्मिक पुट देना अनिवार्य है —

प्रकृति शक्ति तुमने यंत्रों से सबको छीनी,

शोषण कर जीवनी बना दी जर्जर भीनी।

प्रजा के इन शब्दों से मनु की 'अपूर्ण अहता' को चोट पहुँचनी आवश्यक थी ? छाया-

१—Homogenous

२—'भारतीय दर्शन' मतीशचन्द्र चट्टोपाध्याय, धीरेन्द्र मोहन दत्त, हिन्दी रूपांतर,  
पृष्ठ २७७

वादी बृहन्नयी ( प्रसाद, पत, निराला ) ने यात्रिक सभ्यता में आध्यात्मिक भावों का पुट दिया है ।<sup>१</sup>

पुरुष का जीवन समरस तब तक नहीं हो सकता जब तक उसे पुरुषत्व का मोह बना रहता है, और जब तक श्रद्धा-स्वरूपिणी नारी उसके जीवन की ऊँची नीची भूमि को पीयूष धारा से सींचकर समतल नहीं कर देती । यह तो हुआ लौकिक पक्ष । अब आध्यात्मिक पक्ष पर भी विचार कर लिया जाय । 'कामायनी' का चिता सर्ग मरुभूमि में चित्रित मननशील जीव के स्वर्णिम अतीत का आभास देता है । एक समय था जब जीव अन्नमय-कोश में फँसा हुआ मासल भोगों के समक्ष अनागत भविष्य की चिता से निर्वन्ध मुक्त था किन्तु विज्ञानमय कोश की द्वैत प्रकट करने वाली समनी ( गतिमय, अचल माया ) और उन्मनी ( अगतिमय, चलमाया ) शक्तियाँ, उस पर क्रमशः हिम और जल के रूप में अपना माया-जाल फैलाती हैं । विलासी देवताओं का हुआ क्या ?

वे सब डूबे डूबा उनका विभव बन गया पारावार ।

वासना की उपासना और विनाश का यह समीकरण समरसता ही तो है ।

मत्स्य की कृपा से मननशील जीव टुटुहूटू बच रहा । जो मनोमय कोश पर हिमगिरि के उत्तुंग शिखर पर जल माया का इन्द्रजाल देखने लगा । इस मननशील जीव के दो रूप कामायनी में दिखाए गए हैं । हृदय-तत्त्व ( श्रद्धा तत्त्व ) युक्त तथा मूर्द्धातत्त्व या इडातत्त्व युक्त ।<sup>२</sup> श्रद्धा-तत्त्व के अतर्गत जाग्रत होने पर वह तप को तिलाजलि देकर कर्मरत होता है । परन्तु कर्म करते समय जैसे विविध व्याघात मार्ग में पड़ते हैं वैसे ही जीव को आसुरी वृत्तियों ने भटकाना आरम्भ किया । हृदय तत्त्व से पराङ्मुख जीव पर जडवादी बुद्धिवाद का आवरण पड़ जाता है । अतः वह आसुरी शक्तियों से प्रेरित किये जाने पर ऐसे कार्य करता है कि उस पर भयकर वज्रपात होता है । इससे प्रसादजी का उद्देश्य सुस्पष्ट हो जाता है । सप्तसिंधु ( सप्तसिंधु, सरस्वती, दृषद्वती, शतद्रु, परुष्णी, असिक्री एवं वितस्ता आदि का सामूहिक नाम ) प्रदेश की वियुक्त शक्ति सम्पन्न देव-जाति के ध्वंस में उन्होंने जीवन की पूर्ण इकाई देखी है । सरस्वत-प्रदेश में विपक्षी प्रजा और मनु में सहत सश्राम छिड़ा है । परन्तु मुमूर्षु मनु श्रद्धा का सबल पाकर अभीष्ट प्राप्त करते हैं । सात्विकी श्रद्धा इसीलिए सात्विक है, सत्व प्रकाशक है कि वह रजोगुणमयी इडा और तमो-गुणमय आकुलि किलात पर विजय प्राप्त करती है । और इन दो गुणों की प्रबलता से प्रकृति में जो, विषमता आ गई थी उसका शमन कर उसको साम्यावस्था में लाने

१—आज सभ्यता के वैज्ञानिक दृढ़ विकास पर

गर्वित विश्व नष्ट होने की ओर अग्रसर

—'अणिमा', निराला

२—कामायनी सौन्दर्य पृष्ठ ७७

में कृतकृत्य हुई। तुम्हारे सखियों श्रद्धा को घेनु कहते हैं मैं उसे कामधेनु कहूंगा। श्रद्धा का प्रश्रय पाकर मनु विश्व की कृत्य करने वाले कोरे आनन्दवादी, कर्तव्य-पराङ्मुख, दायित्वहीन हो नहीं रहे वरन् कामशील रहे है और उन पर योगवाशिष्ठ के ये शब्द चरितार्थ हो गये—

यद्यत्संबधते किञ्चित् तेन तेनाऽऽन्युभूयते ।

मनो मननं निर्माणं प्रथेच्छसि तथा कुरु ॥<sup>१</sup>

श्रद्धा जीव को पर्वत की चोटियों पर विविध कोशों (अन्न, प्राण, मन, विज्ञान आनन्द) और चक्रों (मूलाधार, स्वाधिष्ठान, मणिपूरक, अनाहत, विशुद्ध, आज्ञा) पर चढ़ाती है। मनोमय कोश की चोटी से जीव को इच्छा का सागराण छायामयी भावमयी प्रतिमा का मंदिर जैसा लोक, कर्म का श्यामल धुंधला अविज्ञात धुआँधार सा मलिन लोक तथा ज्ञान का सुख दुःख से उदासीन ज्ञानक्षेत्र दिखाई देता है। वस्तुतः ये तीनों लोक श्रद्धा के ही अंश हैं। अतः विज्ञानमय कोश में पहुँचकर तीनों एकाकार हो जाते हैं —

स्वपन, स्वाप जागरण भस्म हो, इच्छा क्रिया ज्ञान मिल लय थे,

दिव्य अनाहत पर निनाद में श्रद्धा युत मनु बस तन्मय थे ।

यहां 'ज्ञानी त्वात्मेव मे मतम्' गीता का सिद्धांत प्रतिपादित होता है। अंत में आनन्दमय कोश में ध्याता और ध्येय, शिव और शक्ति, माया तथा ब्रह्म, प्रकृति एवं पुरुष कि बहुना श्रद्धा और मनु अभिन्न हो जाते हैं, द्वैत समाप्त हो जाता है। केवल एक ही स्वर सुनाई देता है — 'हम केवल एक हमीं हैं'

कहना न होगा कि प्रारंभ से 'एक तत्व की प्रधानता' का सफल उपवृंहण अंत तक किया गया है उपक्रमोपसंहार की एकता रूप लिए है। कामायनी का अंतिम छंद है —

समरस्ये जड़ या चेतन, सुन्दर साकार बना था,

चेतनता एक विलसती आनन्द अखंड घना था ।

सामरस्य सिद्धान्त की यही अपूर्वता है। प्रसादजी के इस सिद्धान्त से ही आनन्दवाद प्रसृत हुआ है। इसे आत्मावाद, अद्वैतवाद, कर्मवाद, हृदयवाद (डा० रामकुमार वर्मा के हृदयवाद के अर्थ में मैं इसे नहीं प्रयुक्त कर रहा हूँ) या श्रद्धावाद कहेंगे ।

उपर्युक्त विवेचन से हम दो निष्कर्षों पर पहुँचते हैं। एक तो यह कि इसमें सांख्य-सिद्धान्त का निरूपण है। सांख्य के अनुसार यह पुरुष या आत्मा (चैतन्य-

१ — मानव वही या उसी प्रकार का हो जाता है, जो या जैसा वह होने की इच्छा करता है। मन का कार्य मनन करना, निर्माण करना है। अतः मन की कर्मशक्ति के द्वारा वह जैसा और जो चाहता है वैसा वह कर सकता है। वाशिष्ठ रामचन्द्र से....

स्वरूप) जब अपने को शरीर इन्द्रिय मन या बुद्धि समझ बैठता है तब भासित होता है कि वह परिवर्तन के प्रवाह में पड़कर डूब उतरा रहा है। प्रकृति प्रमेय है, ज्ञातव्य है, विषयो की जडाधार है। पुरुष ज्ञाता है, प्रमाता है। श्रद्धा की कृपा से मनु ने जो आनन्द प्राप्त किया है उससे ध्वनित होता है कि जड़-प्रकृति ने प्रकाश में आने के हेतु निष्क्रिय पुरुष का प्रश्रय लिया है। मनु (पुरुष) कैवल्यार्थ (स्व को पहचानने के हेतु) प्रकृति की सहायता लेते हैं।

दूसरे निष्कर्ष से प्रसादजी की नवनवोन्मेष-शालिनी प्रतिभा का परिचय मिलता है। प्रसादजी ने कामायनी की कथावस्तु में मनुष्य की तीन प्रकार की इच्छाओं का क्रमिक विकास दिखाया है। इन्हें भौतिक, नैतिक और आध्यात्मिक इच्छा से अभिहित किया गया है। भौतिक इच्छा, जिससे मानव दैहिक सुख-साधनों के जुटाने में प्रवृत्त होता है और वैयक्तिक सुखशांति लाभ करता है। देवताओं के साथ मनु का वासना की उपासना करना भौतिक इच्छावृत्ति का सूचक है। यह नाटक के सूच्य दृश्य सदृश 'चिता सर्ग' में द्रष्टव्य है। 'चिर किशोर वय नित्य विलासी' प्रभृति (३६ से ४१ तक के) छंद इसके साक्षी है। सहानुभूति और समवेदना के गहन पाठ पढ़ने वाले मनु का मन 'आशा सर्ग' में सामाजिक भावना से भर गया है। मनु स्वतः स्फूर्त प्रेरणा से प्रचोदित होकर ही तो अवशिष्ट अन्न बाहर रख आते हैं न कि किसी सामाजिक बंधन के कारण। परिणामतः मनु और श्रद्धा का मिलन होता है। परन्तु मन को अभी शाश्वत शांति नहीं मिली। नैतिक इच्छाओं की पूर्ति पर मनु पहले श्रद्धा के प्रणय की अवहेलना कर बैठे। श्रद्धा ने उनसे कहा—

**यह हिंसा इतनी है प्यारी, जो भुलवाती है देह गेह**

परन्तु मनु ज्वलनशील अतर लेकर निकल पड़े। सारस्वत प्रदेश में उनके कर्त्तापन और नियामकता को ठेस पहुँची और जिसका परिशमन आनन्द सर्ग में हुआ है जहाँ 'हम केवल एक हमी है' का एकतत्र शासन है। जीवन की यही आध्यात्मिक इच्छा है जिसकी प्राप्ति अहंकार को उसकी चरम सीमा पर ले जाकर शून्य में विलीन कर देती है। प्रो० लालजी राम शुक्ल के शब्दों में यहा इच्छाओं का दमन नहीं होता प्रत्युत व्यक्तिगत (भौतिक) एवं सामाजिक (नैतिक) इच्छाओं का भेद ही नष्ट हो जाता है।<sup>१</sup>

अब हम नियतिवाद को लेते हैं। निःसंदेह प्रसाद का काव्य (मेरा आशय समूचे साहित्य से है) प्रेम की लेखनी तथा कल्याण की बूँदों (मसि) से लिखा गया है जिसमें जीवन सबधिनी मान्यताओं तथा सिद्धान्तों का सच्चा विष है। अनन्य प्रेमी घनानन्द का उद्धोष है—

१—कोष्ठक के शब्द लेखक के हैं 'मनोवैज्ञानिक रश्मियाँ' व खंड 'जीवन का नया दर्शन' शीर्षक लेख पृष्ठ ५५

### मोहि तो मेरे कवित्त बनावत

किन्तु प्रसाद की कृतियों में मानवता के प्रति ललक है, कवि के जीवन की झलक है। उनकी कृतियों में नियतिवाद की प्रतिष्ठा हुई है। जनमेजय के नाग-यज्ञ में 'अखण्डनीय कर्मलिपि' का गुरुनाद सुनाई पड़ता है। 'चन्द्रगुप्त' सा कर्म-निष्ठ विधाता की स्याही की एक बूँद से घबराता है। व्यास मनुष्य को अदृष्ट शक्ति का क्रीड़ा कटुक मानते हैं। विवसार प्रकृति द्वारा भाग्य-चिट्ठा समझाये जाने की चर्चा करते हैं। स्कन्दगुप्त मनुष्य की अदृष्ट लिपि को क्षणक्षण में प्रज्ज्वलित और विलीन होने वाली 'कृष्णमेघ में बिजली की वर्णमाला' से उपमित करते हैं और यही नियतिवाद कामायनी में यत्र तत्र विद्यमान है। इसका मूल कारण है जीवनस्थिति। मानव परिस्थितियों का दास है। काल के नितांत निष्ठुर आघातों (पूज्य पितरों और अग्रज-निधन) ने उन्हें नियतिवादी बना दिया था।

चिता सर्ग में नियम भग कर्त्ता विलासी देवों को दड भोगते देखकर कोई अतिरिक्त में प्रलय हुलाहल नीर के व्याज रोया और फिर उनकी कायरता और निराशा देखकर किसी ने पथ-प्रदर्शन किया। नियति पथ बनी। मनु आशा सर्ग में नियति को शिरसानमन करते हैं—

उस एकांत नियति शासन में चले विवश धीरे धीरे  
और इडा सर्ग में काम की अभिशाप प्राप्त ध्वनि के लीन होने पर—  
वे (मनु) सोच रहे थे आज वही मेरा अदृष्ट बन फिर आया  
जिसने डाली थी जीवन पर पहले अपनी काली छाया  
लिख दिया आज उसने भविष्य। यातना चलेगी अतर्हीन,  
अब तो अवशिष्ट उपाय भी न।

किसी ने ठीक कहा है—

मैंने मजबूरियों से काम लिया, इस्तिथारान्त जब न काम आये।  
परन्तु प्रसाद के नियतिवाद में देव देव पुकारने की भावना नहीं, कर्मनिष्ठ बनने के सकेत है। उनकी दृष्टि में नियति सचेतन प्रकृति की वह अनिर्दिष्ट अनिर्वचनीय शक्ति है जो मानव के बढ़ते हुए दैन्य और अहंकार का शमन करती है—<sup>१</sup>

कर्म का भोग भोग का कर्म, यही जड़ का चेतन आनन्द  
तभी मनु ने कहा था—

देव न थे हम और न ये हैं, सब परिवर्तन के पुतले।  
परन्तु मनुष्य की जब अपनी ही जान पर आ बसती है तब वह एक बार

---

२४—साख्या-सिद्धांत में प्रकृति अपने प्रथम विकार बुद्धि (महत्त्व) से अहंकार का प्रादुर्भाव करती है।

भगवान् से भी मोर्चा लेने के हेतु तैयार हो जाता है।<sup>१</sup> एकाकी मनु सारस्वत प्रदेश में पौरुष और साहस बटोर कर—

तो फिर मैं हूँ आज अकेला जीवन-रण में,  
प्रकृति और उसके पुतलो के दल भीषण में।

कहते हुए प्रकृति और उसके पुतलो को चुनौती देते हैं। यही वास्तविक कर्मण्यता है। विराट् पुरुष का महत्त्व तो आशा सर्ग में वे स्वीकार ही कर चुके हैं।

कपिल के सांख्य-दर्शन, कणाद के परमाणुवाद पर भी प्रसादजी की दृष्टि गई है। निम्न पक्तियों में प्रकृति और पुरुष के सामञ्जस्य की चर्चा है, जिसमें सांख्य सिद्धान्त की झलक भी है—

एक तुम, यह विस्तृत भू खड प्रकृति वैभव से भरा अमंद  
कर्म का भोग, भोग का कर्म, यही जड का चेतन आनंद

एक से पुरुष का बोध होता है। तुम्हारे अस्तित्व की सार्थकता इस बात में है कि प्रकृति-विभव से उपभोग्य पदार्थों से युक्त स्पर्श, रूप, रस, गंध भरे भूखड के तुम चैतन्य भोक्ता बनो। दुख तुम भेल ही चुके हो। कर्म का भोग भोग का कर्म में कार्य-कारण का नियम समाविष्ट है। सांख्य के अनुसार प्रकृति का प्रथम विकार बुद्धि है, यही महत्त्व है। अहंकार के मूल में भी यही है। इसी अपूर्ण अहंता के कारण उस देव जाति का विनाश हुआ और प्रकृति के शक्ति-चिन्ह निर्बल दिखाई दिये। परन्तु प्रसाद ने विराट् पुरुष की कल्पना की है जो इनका नियता है जिनके शासन में यह अम्लान घूमते हैं।<sup>२</sup> इसीलिए प्रसाद में कपिल के निरीश्वर सांख्य के कम, पतञ्जलि के योग-दर्शन या सेखर सांख्य के दर्शन अधिक होते हैं।

अब परमाणुवाद को लीजिए। पंचभूतों का न तो भैरव मिश्रण ही सामान्य रीति से होता है और न परमाणु वालों की दौड़—

वह मूल-शक्ति उठ खड़ी हुई अपने आलस का त्याग किए  
परमाणु बाल सब दौड़ पड़े जिसका सुंदर अनुराग लिए।

और भी —

प्रत्येक नाश विश्लेषण भी सश्लिष्ट हुए वन सृष्टि रही।

सृष्टि का अर्थ ही प्रचीन प्रणाली का विध्वंस और नवीन की सर्जना है। जीवात्माओं के सुख दुख का दायित्व प्राकृतिक नियमों से परे है। परमाणु सश्लिष्ट, परमाणु विश्लिष्ट का अपना महत्त्व है। प्रसादजी पार्वतीपरमेश्वरों को एक मानकर आदि शक्ति के उठ खड़े होने की बात कहते हैं जिससे वायु, जल, पृथ्वी, तेज आदि पर-

१—मिलाइए—‘मुझे फूल मत मारो’—उमिला, ‘साकेत’ के नवम् सर्ग का गीत

२—एतस्य वा अक्षरस्य प्रशासने गार्गि सूर्याचन्द्रमसौ विधृतौ तिष्ठत  
वेदान्त दर्शन (गीता प्रेस, पृष्ठ २४६ पर) वृ० उ० ३/८/२५ से उद्धृत

माणुओ के बाल सयुक्त होने के हेतु दौड़ते हैं। प्राक्तन कर्मों (पाप या पुण्य) के अनुसार जीव दुख सुख का भोग करते हैं। जड़ प्रकृति भी चेतन की भाँति इस प्रकार के भोग भोगती है। केवल मनुष्य ही नहीं प्रसादजी ने शैल-सरिता धारिणी-जल-निधि के मिलन के उदाहरण दिये हैं।

‘औलूक्य दर्शन’ के इस शुष्क विवेचन के उपरान्त ‘छायावादी उपनिषद्’ की उपपत्ति में (पुनरुक्ति दोष की चिन्ता न करते हुए) अखण्ड आनन्दवाद के सूचक कामायनी के अंतिम छंद के पुनरुद्धरण का लोभ सवरण नहीं कर सकता।

समरस थे जड़ या चेतन, सुन्दर साकार बना था  
चेतनता एक विलसती आनन्द अखण्ड घना था—

-

## नाटककार 'प्रसाद'

लक्ष्मी सागर वाष्णोय

इतिहास में ऐसे अनेक उदाहरण मिलते हैं जबकि एक महापुरुष का अपूर्ण कार्य दूसरे महापुरुष द्वारा पूर्ण हुआ है। हिन्दी-साहित्य में ऐसा ही एक उदाहरण भारतेन्दु हरिश्चन्द्र (१८५०-१८८५ ई०) और जयशंकर 'प्रसाद' (१८८९-१९३७ ई०) के व्यक्तित्वों में मिलता है। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने जब साहित्य-क्षेत्र में पदार्पण किया था उस समय ब्रजभाषा-काव्य की प्रधानता थी और गद्य के क्षेत्र में खड़ी बोली का आधिपत्य था। खड़ी बोली गद्य में उपयोगी और वैज्ञानिक-साहित्य का अभाव तो न था, किन्तु ललित-साहित्य का सृजन होना शेष था। यह कार्य भारतेन्दु हरिश्चन्द्र द्वारा सम्पन्न हुआ। भाषा, भाव, साहित्य-रूपों आदि सभी दृष्टियों से वे आधुनिक हिन्दी-साहित्य के जनक सिद्ध होते हैं। इतना ही नहीं कि उन्होंने अपनी अनवरत साधना द्वारा हिन्दी-साहित्य को मध्य-युगीन ह्रासोन्मुख जीवन के अध-विश्वासों, अध-परम्पराओं और कुरीतियों एवं कुप्रथाओं के कर्दम से निकाल कर स्वस्थ और प्रशस्त मार्ग पर ला खड़ा किया, वरन् अपने व्यक्तित्व की चौमुखी प्रतिभा से अपने समकालीन साहित्यकारों को अदम्य उत्साह और चेतना से अनुप्राणित भी किया। उनके इस सभी युग-परिवर्तनकारी कार्यों की समीक्षा करने का यह अवसर नहीं है। इस समय नाट्य-साहित्य के क्षेत्र में उनके द्वारा किए गए कार्य पर दृष्टिपात करना है। ऐसा करने से हम 'प्रसाद' का महत्त्व भी समझ सकेंगे। इतना तो निश्चित है कि भारतेन्दु हरिश्चन्द्र से पूर्व साहित्यिक नाटकों का अभाव था। रीतिकालीन कवियों ने जहाँ विविध-विषय सबंधी लक्षण-ग्रन्थ लिखे, वहाँ उनका ध्यान नाटकों, या दृश्य-काव्य की ओर न गया। इसलिये भारतेन्दु हरिश्चन्द्र को एक दम नवीन कार्य में सलग्न होना पड़ा था। उनका यह नवीन कार्य साहित्य की दृष्टि से ही नहीं, देश के व्यापक जीवन की दृष्टि से भी था। ये दोनों ही कार्य दुस्तर थे और भारतेन्दु हरिश्चन्द्र जैसा युग-पुरुष ही उन्हें सम्पन्न कर सकता था। उन्होंने देश के जीवन का पुनर्मस्कार करने के लिये नाटक को उप-युक्त साधन समझा। अशिक्षित से अशिक्षित व्यक्ति भी रंगमंच पर घटित होने वाली घटनाएँ समझ सकता है और नाटककार के विचारों से प्रभावित होकर आत्म-परिष्कार की भावना से श्रोतप्रोत हो सकता है। बीसवीं शताब्दी में जो स्थान उप-न्यास का है, वही स्थान भारतेन्दु-युग में नाटक का था। भारतीय नवोत्थान के प्रथम चरण की समस्त भावनाएँ तत्कालीन नाट्य साहित्य में घनीभूत हो उठी थीं। ऐं



उपयोगी साहित्यिक माधन की रचना के लिए भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के सम्मुख हिन्दी का अपना कोई आदर्श नहीं था। नाटक नाम से अभिहित जो रचनाएँ उनके सामने थी वे नाममात्र की थी या भ्रष्ट थी। पारसी रंगमंच उनकी कलात्मक अभिरुचि से कोसों दूर था। नाट्य-रचना की दृष्टि से वे या तो संस्कृत नाट्य-साहित्य का अनुसरण कर सकते थे, या फिर वे पाश्चात्य नाट्य-साहित्य और रचना-पद्धति से प्रेरणा ग्रहण कर सकते थे। तत्कालीन सामाजिक रुचि को ध्यान में रखते हुए इन दोनों में से किसी एक का अवलंबन ग्रहण करना उनके लिये संभव नहीं था। इसलिए कुछ समकालीन प्रभाव स्वीकार करते हुए भी उन्होंने समन्वयात्मक मार्ग अपनाया है और हिन्दी का अपना स्वतंत्र नाट्य-धर्म स्थापित किया। उनके बताए हुए मार्ग को ही अन्य नाटककारों ने आदर्श रूप में ग्रहण किया यद्यपि पारसी रंगमंच की लोकप्रियता और आर्य-समाज की प्रचारात्मकता के प्रभावान्तर्गत हिन्दी के नाटककार, आगे चलकर, उस आदर्श का पूर्ण-रूपेण निर्वाह न कर सके और फलतः, कलात्मक दृष्टि से हिन्दी का नाट्य-साहित्य पतित हो गया। तथापि, भारतेन्दु तथा उनके समकालीन उच्च कोटि के नाटककारों की रचनाओं के अनुशीलन से स्पष्टतः दो निष्कर्ष दृष्टि गोचर होते हैं—(१) भारतीय नवोत्थान के प्रथम चरण की भावना का प्रधान्य, और (२) पूर्व और पश्चिम की नाट्य-रचना-पद्धतियों का समन्वय।

जयशंकर 'प्रसाद' का जन्म १८८६ ई० में हुआ था, अर्थात् भारतेन्दु हरिश्चन्द्र की मृत्यु के चार वर्ष बाद। दोनों के कुलो, कुल-परम्पराओं, शिक्षा दीक्षा, नाट्य-साहित्य का निर्माण आदि दृष्टियों से, ऐसा लगता है, मानो भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने ही 'प्रसाद' के रूप में नवीन जन्म धारण किया हो। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र द्वारा स्थापित नाट्य-परम्परा को ही 'प्रसाद' ने, कालानुसार, आगे बढ़ाया। यदि भारतेन्दु हरिश्चन्द्र भारतीय नवोत्थान के प्रथम चरण की भावना से ओतप्रोत थे, तो 'प्रसाद' उसके द्वितीय चरण की भावना से। नाट्य-रचना-पद्धति की दृष्टि से 'प्रसाद' ने पूर्वी और पश्चिमी रचना-पद्धतियों के बीच सुन्दर समन्वय स्थापित किया। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने अपनी नाट्य-रचनाओं द्वारा तत्कालीन भारतीय जीवन का परिष्कार किया, उसके उज्ज्वल भविष्य की आधार शिला का सफलतापूर्वक निर्माण किया, उनके सच्चे उत्तराधिकारी के रूप में 'प्रसाद' द्वारा भी वही पुनीत कार्य संपन्न हुआ। काव्यक्षेत्र में जिस भावना से प्रेरित होकर 'भारत भारती' की रचना हुई थी, और वस्तुतः जो भारतेन्दुयुगीन भावना से बहुत भिन्न नहीं थी, उसी भावना से प्रेरित होकर 'प्रसाद' ने अपने नाटकों की रचना की। भारत का प्राचीन सांस्कृतिक गौरव उसका अघ पतन, और उसके उज्ज्वल भविष्य की ओर सकेत 'प्रसाद' के नाट्य-साहित्य की, प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप से, यही प्रधान एव मूल ध्वनि

है। ये सब बातें उन्हें भारतेन्दु हरिश्चन्द्र से ही उत्तराधिकार में मिली थी। उनका व्यक्तित्व चिरविकास-शील था। इसीलिए भारतेन्दु-युग में जड़ जमी रहने पर भी उनका व्यक्तित्व सर्वथा स्वतंत्र और नूतन रूप में दृष्टिगोचर होता है। महापुरुषों के जीवन की कहानी ही ऐसी होती है।

प्रसाद के जीवन के प्रथम ग्यारह वर्ष भारतेन्दु-युग (१८५०-१९०० ई०) में व्यतीत हुए थे। पाँच वर्ष बाद उनका साहित्यिक-जीवन प्रारम्भ होता है। इस समय उन्होंने नाटकों का अत्याधिक प्रचार, ब्रजभाषा और खड़ी बोली के पारस्परिक संघर्ष में ब्रजभाषा का ह्रास और खड़ी बोली का उत्कर्ष, हिन्दी साहित्य में विविध-रूपता, अँगरेजी भाषा और साहित्य का उत्तरोत्तर बढ़ता हुआ प्रभाव आदि बातें साहित्य-क्षेत्र में देखीं। ऐसे सक्रमण-काल में पालित-पोषित होते हुए भी वे, भारतीय आत्मा को सुरक्षित रखते हुए, नवीनता के अग्रदूत बने। यदि एक ओर पंडित महावीर प्रसाद द्विवेदी 'सरस्वती' के माध्यम द्वारा साहित्य एवं भाषा के परिमार्जन की चेष्टा में सलग्न थे, तो दूसरी ओर 'प्रसाद' 'इंदु' द्वारा साहित्य में नवजीवन और नवीन चेतना अनुप्राणित करने में प्रयत्नशील थे। वास्तव में जिस भवन का निर्माण भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने किया था उसके जीर्ण खण्डों का उद्धार यदि पंडित महावीरप्रसाद द्विवेदी कर रहे थे, तो 'प्रसाद' कला की बारीकियों और विचारों की सूक्ष्मता की दृष्टि से, उस पर पञ्चीकारी कर उसे और भी अधिक सुन्दर और भव्य बना रहे थे।

'प्रसाद' ने जिस युग में अपने नाट्य-साहित्य की रचना की वह युग अभूत-पूर्व क्रियाशीलता और प्राचीन मूल्यों अथवा मान्यताओं के, नवीन वैज्ञानिक अध्ययन के प्रकाश में, परीक्षण का समय था। देश का मानसिक जीवन चारों ओर से एक विचित्र रूप में उद्वेलित हो रहा था। भारतीय-जन अपने लिए, अपने समाज और देश के कल्याण के लिए, और अन्ततोगत्वा, विश्व-मानव के लिए कुछ कर सकने के लिए छटपटा रहा था। ब्रिटिश साम्राज्यवाद के फौलादी पजे में जकड़ा रहने पर भी वह अपनी स्वतंत्र सत्ता घोषित करने के लिए दृढारूढ था। राजनीतिक पराधीनता और आर्थिक शोषण से पिसते रहने पर भी, आशा-निराशा के बीच डूबते-उतराते रहने पर भी, उसकी गति मन्द न हुई। वह निरंतर अपने लक्ष्य की ओर बढ़ता गया। 'प्रसाद' के जन्म से चार वर्ष पूर्व ही इंडियन नेशनल कांग्रेस का जन्म हो चुका था और, यद्यपि, उसमें 'स्वराज्य हमारा जन्मसिद्ध अधिकार है' का स्वर उच्च करने वाले उग्रवादी नेता तिलक का पदापरण हो चुका था, तो भी वह अभी गोखले और नौरोजी जैसे उदार-नीति में विश्वास रखने वाले महापुरुषों के प्रभाव में थी। 'प्रसाद' के साहित्यिक-जीवन के प्रारम्भ में ही बग-भग आन्दोलन और, आगे चल कर, होमरूल आन्दोलन छिड़ गए थे

अनेक नवयुवक उत्साही राष्ट्रीय-वीर भारतमाता की दासता की शृंखला तोड़ने के लिए अग्रणी हो उठे और उन्होंने अग्नि-पथ ग्रहण किया। 'प्रसाद' के जीवन-काल में ही प्रथम महायुद्ध (१९१४-१९१८ ई०) की विभीषिकाओं से ससार का जीवन सन्नत हो उठा था और उनके जीवन के अन्त तक भारतीय राष्ट्रीयता और ब्रिटिश साम्राज्यवाद में कई बार मुठभेड़ हुई और महात्मा-गांधी जैसे महापुरुष ने भारतवासियों को आशा का सम्बल प्रदान कर ऐसे क्रान्तिकारी आन्दोलनों की अवतारणा की जिनसे ब्रिटिश साम्राज्यवाद का सिंहासन हिल उठा और देश के धार्मिक एवं सामाजिक-जीवन में भी महत्वपूर्ण परिवर्तन हुए बिना न रह सके। प्रथम महायुद्ध के भी अनेक महत्वपूर्ण परिणाम दृष्टिगोचर हुए जिनमें से एक महत्वपूर्ण परिणाम यह था कि तीन ऐसे बड़े समुदाय सामने आए जो मानव-जीवन का अपने-अपने ढंग से संचालन करना चाहते थे। यह समुदाय थे—(१) ऐंग्लो-सैक्सन जातियों का समुदाय, (२) यूरोप की अन्य विजयी जातियों का समुदाय और (३) रूसनिवासियों का समुदाय। पहले दो समुदायों में शक्ति पूर्णवादी और मध्यमवर्गीय लोगों के हाथ में थी। तीसरे समुदाय में शक्ति श्रमिकों और सर्वहारावर्ग के हाथ में आई थी। इस तीसरे समुदाय के प्रति प्रारम्भ से ही पहले दो समुदायों में अविश्वास उत्पन्न हो गया था, लेकिन उसमें शक्ति और आत्मविश्वास का अभाव न था। इस सबके साथ-साथ भारतवर्ष में ही नहीं, एशिया के अन्य देशों में भी जागृति के चिन्ह प्रकट होने लगे थे और ये देश पश्चिम की साम्राज्यवादी, शक्तियों को उखाड़ फेंकने के लिए सचेष्ट हो उठे थे। रूस-जापान युद्ध में जापान की विजय से उनमें आत्मगर्विमा की भावना अधिकाधिक तीव्र हो उठी। अपनी खोई हुई गरिमा को फिर से प्राप्त करने की आकांक्षा से प्रेरित भारतवर्ष के लिए राजनीतिक स्वर्ण एक साधन मात्र था, क्योंकि दासता की शृंखला तोड़े बिना सांस्कृतिक, आध्यात्मिक या सामाजिक क्रांति के स्वप्न देखना विडम्बना मात्र थी। भारतवासी ये समझते थे कि ससार के लिए उनके पास अपना सन्देश है, लेकिन राजनीतिक एवं आर्थिक दासता उनके मार्ग में बाधक थी। राजा राममोहन राय, भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, स्वामी दयानन्द सरस्वती, स्वामी रामकृष्ण परमहंस, स्वामी विवेकानन्द, तिलक, स्वामी रामतीर्थ, रवीन्द्रनाथ, महात्मा गांधी जैसे उन्नीसवीं शताब्दी से चली आ रही भारतीय महापुरुषों की शृंखला इस बात की पुष्टि करती है। यह ध्यान देने की बात है कि पराधीन भारत के नेता वैसे नहीं थे जैसे प्रायः पश्चात्य देशों में दृष्टिगोचर होते हैं। इन नेताओं का आधिर्भाव उस समय हुआ जबकि भारत पश्चिम से प्रभावित होते हुए भी अपना विश्व-धर्म, त्याग, आध्यात्मिकता और जीवन के उच्च आदर्शों, सेवा-धर्म, कर्तव्य-परायणता, सवेदनशीलता, रागात्मकता, निष्काम कर्म, वैराग्य वृत्ति (समार

मे अलग हो जाने के अर्थ मे नहीं) आदि ऐसी बातें रखनी चाहिए जो समाज के जीवन को मधुर और सुखमय बना सकती थी। जीवन मे ही 'निर्वाण', 'करुणा' आदि का सन्देश उन्होंने ससार को देना चाहा। ऐसे समय मे देश के अतीत गौरव की ओर ध्यान जाना अनिवार्यतः स्वाभाविक था। 'प्रसाद'जी के अन्तिम क्षणो तक देश मे एक ओर पराधीनता के कारण उत्पन्न जीवन की विभीषिकाएँ और दूसरी ओर देश के सांस्कृतिक गौरव के प्रतीको के प्रति आकर्षण ये दोनों बातें साथ-साथ मिलती हैं। इसमे कोई सन्देह नहीं कि सांस्कृतिक चेतना का अद्भुत सम्बन्ध राष्ट्रीयता से था। वस्तुतः 'प्रसाद' का युग वह युग था जब कि भारतीयजन सघर्षपूर्ण जीवन व्यतीत करते हुए भी अपना दृष्टिकोण व्यापक बनाने मे सलग्न था और मध्ययुगीन प्रवृत्तियों पर प्रहार-प्रहार कर रहा था। यह कार्य भारतेन्दु के जीवन-काल मे ही प्रारम्भ होकर 'प्रसाद' के समय मे नित्य नवीन एवं सशक्त रूप धारण कर रहा था। पाश्चात्य जगत् के साथ स्थापित सम्पर्क के फलस्वरूप जनतन्त्रवाद, नवीन वैज्ञानिक शिक्षा, नारी आन्दोलन और समानाधिकार, व्यक्तिवाद आदि का देश मे प्रचार हुआ। ऐतिहासिक कारणों से भारत मे इंग्लैंड के आदर्शों को अधिक प्रश्रय प्राप्त होना आश्चर्य की बात नहीं किन्तु रूस तथा अन्य देशों के आदर्शों का प्रभाव बिल्कुल नहीं पडा, ऐसा नहीं कहा जा सकता। भारतीय-जीवन के विविध क्षेत्रों, जैसे उद्योग, विज्ञान, शिक्षा, राजनीतिक नियम एवं विधान, साहित्य, कानून आदि मे विविध सुधार हुए और भारतीय जीवन को आधुनिक रूप देने की चेष्टा की जाने लगी। इस दृष्टि से भारतीय शिक्षित वर्ग ने अपनी समन्वयात्मक शक्ति, तर्क-बुद्धि और सांस्कृतिक एवं राष्ट्रीय गौरव का परिचय दिया। 'अपना देश' और 'स्वदेशी' (आर्थिक क्षेत्र मे) की भावनाओं ने पूर्वजों का गौरव भी स्मरण कराया। गाँधीजी का असहयोग-आन्दोलन राजनीतिक होते हुए भी प्राचीन सांस्कृतिक और नैतिक मूल्य ले कर चला था। सत्य और अहिंसा पर आधारित होने के कारण उनके द्वारा प्रचलित आन्दोलन ससार के राजनीतिक आन्दोलनों के इतिहास मे अपना विशिष्ट स्थान रखते हैं। सोवियत संघ के जन्म के फलस्वरूप राष्ट्रीय-उत्थान, दलितों और पीड़ितों के प्रति सहानुभूतिपूर्ण दृष्टिकोण, पूँजीवाद और साम्राज्यवाद के प्रति विरोधी भावनाओं का जन्म हुआ।

वास्तव मे जिस समय 'प्रसाद' ने नाट्य-रचना की थी उस समय, उन्हीं के जीवन-काल मे, एक महान् ऐतिहासिक क्रम पूर्ण हो रहा था या लगभग हो चुका था। उन्नीसवीं शताब्दी मे यूरोप ने एशिया के जीवन को जगाया नहीं, कहना चाहिए, झकझोर दिया था, उसे धक्का लगाया था। इससे एशियाई देश सचेत हो गये थे और उनमे परस्पर ऐक्य की भावना दृढ़ होती जा रही थी। और, यद्यपि, इंग्लैंड मे

ऐसे लोग थे, जो 'पूर्व पूर्व है, पश्चिम पश्चिम, और दोनों कभी मिल नहीं सकते', का नारा लगाते थे, तो भी विविध राजनीतिक आन्दोलनों के फलस्वरूप मानवता की एकता का स्वप्न देखा जाने लगा था। यह बात विचित्र-सी अवश्य लगती है, किन्तु है वास्तविकता लिए हुए। उन सघर्षों के बीच में से विश्व-बन्धुत्व, मानव-जाति की एकता का आदर्श स्पष्टतः भारतीय जन के सामने उपस्थित हो रहा था। स्वामी विवेकानन्द, रवीन्द्रनाथ ठाकुर और महात्मा गाँधी की वाणी में इस महान् आदर्श का स्वर साफ सुनाई पड़ता है। उनका यह स्वर भारतीय सांस्कृतिक आदर्श के अनुरूप ही था। भारत अपना सन्देश ससार के घर-घर पहुँचा देना चाहता था। भारतीय नेताओं ने जनता में अपने सांस्कृतिक उत्तराधिकार की सुरक्षा की भावना उत्पन्न की और यूरोप की भौतिकता की निस्सारता सिद्ध कर उस उत्तराधिकार का श्रेष्ठतः स्थापित किया। प्रथम महायुद्ध की विभीषिका और नर-संहार ने उनकी यह धारणा और भी दृढ़ कर दी और वे फिर बड़े जोरों के साथ भारतीय आध्यात्मिकता, मानव-प्रेम, सुख, शांति, वसुधैव कुटुम्बकम् आदि का सदेश लेकर आगे बढ़े। बीसवीं शताब्दी की नई अँगरेजी-शिक्षित पीढ़ी भी यूरोपीय वेशभूषा, आचार-विचार आदि के प्रति अविश्वासी होने लगी। यूरोपीय भौतिकता का प्रचार भारतीय संस्कृति के प्रति विश्वासघात समझा जाने लगा। इस भावना से ओत-प्रोत नई पीढ़ी अल्प-संख्यक अवश्य थी, किन्तु उसकी वाणी में शक्ति थी। यह कहना गलत न होगा कि उन्नीसवीं शताब्दी के बहुत से अँगरेजी शिक्षित व्यक्तियों द्वारा निर्धारित मार्ग अब छोड़ा जाने लगा था और देश की समस्याओं पर भारतीय संस्कृति की पुष्ट परम्पराओं के प्रकाश में विचार करने की चेष्टा होने लगी। उनकी दृष्टि में यह वही प्राचीन संस्कृति थी जिसने यूरोप में शॉपेन-हॉयर और उनके शिष्यों, वाग्नर, नीत्शे और बर्गसाँ जैसे उच्चकोटि के विचारकों के दार्शनिक दृष्टिकोणों को प्रभावित किया था। इसी उत्साह में प्राचीन देवी-देवताओं का विदेशी आक्रमणकारियों को निकालने के लिए आह्वान होने लगा। नव-युवकों में भारतीय सांस्कृतिक उद्यान को रौंझने वाले अँगरेजों के प्रति रोषपूर्ण भाव थे। वे यूरोप में स्वतन्त्रता के लिए किए गए आन्दोलनों का अध्ययन करते थे। इटली तथा आयरलैंड के आदर्श उनके सामने थे। पार्नेल, गैरीबाल्डी, मैजिनी, कोसथ (Kossuth) की जीवनियों का अध्ययन और भारतीय भाषा में उनके अनुवाद हुए। रूस, आयरलैंड, इटली आदि की भाँति राष्ट्रीयता और भारतीय संस्कृति की पोषक गुप्त क्रांतिकारी सभा-सोपायटियाँ स्थापित हुईं। ये नवयुवक भारतमाता का गुणगान करते और विदेशियों से गोली-बारूद और बमों से बात करते। वे अँगरेजी-शिक्षित होते हुए भी दुर्गा, काली, भवानी, आदि के सामने देश-सेवा की शपथ खाते थे। कहने का तात्पर्य यह है कि 'प्रसाद' के जीवन-काल में चारों ओर राष्ट्रीय-रोमास

और सांस्कृतिक जोश उमड़ा हुआ दिखाई पड़ता है। तिलक द्वारा प्रचलित गणेश-चौथ उसका एक उदाहरण है। उनके नेतृत्व में यूरोपीय प्रभावों के प्रति प्रतिक्रिया होने लगी। वे प्राचीन सांस्कृतिक प्रथाओं और रीतियों का राष्ट्रीयता के पोषण के लिए उपयोग करने में विश्वास रखते थे। उन्होंने स्वामी विवेकानन्द का कथन अपने सामने रखा। उनका कहना था—'I do not believe in reform, I believe in growth'। भारतीय संस्कृति के प्रति तिलक के प्रेम की प्रतिक्रिया यहाँ तक हुई कि कुछ लोग स्त्री-शिक्षा, विधवा-विवाह, वर्ण व्यवस्था दूर करने आदि बातों के विरोधी हो गए—यह दूसरी बात है कि वे लोग गंगा को उल्टी न बहा सके। इंग्लैंड और यूरोप के जिस सम्पर्क से भारतवर्ष मध्ययुगीन वातावरण का कैचुल छोड़ सकने में समर्थ हुआ अब वही सम्पर्क भारत के स्वाभाविक विकास में बाधक समझा जाने लगा। भारत-भूमि और भारतीय-संस्कृति ने लोगों की दृष्टि में लोकोत्तर दिव्य रूप धारण कर लिया। जिस प्रकार रूस में Slavophilism के अतर्गत जन-आन्दोलन छिड़ा था, उसी प्रकार बीसवीं शताब्दी में भारतवर्ष में प्राचीन सांस्कृतिक वैभव के प्रति एक रोमांटिक भावना उत्पन्न हुई और जीवन में एक नई चेतना उमड़ पड़ी। इस चेतना ने उन्नीसवीं शताब्दी से चली आ रही अनेक परम्पराओं को भी उखाड़ फेंका। तिलक और गाँधी दोनों ने गीता का संदेश दिया और गीता को युग-ग्रन्थ बनने का श्रेय प्राप्त हुआ। स्वामी दयानन्द के शिष्य और मित्र कृष्ण वर्मा (लंदन में 'Indian Sociologist' के सम्पादक) विपिनचन्द्र पाल, विवेकानन्द के भाई भूपेन्द्रनाथ दत्त, अरविंद घोष, बीर सावरकर आदि की राष्ट्रीयता सांस्कृतिक परिधि में ही संवलिता थी। हिन्दी में श्रीधर पाठक, मैथिलीशरण गुप्त आदि अनेक कवियों द्वारा प्रस्तुत भारत-स्तुति या वदना राष्ट्रीयता की रोमांटिक भावना ही लिए हुए है। 'प्रसाद' के जीवन-काल में राष्ट्रीयता और सांस्कृतिक गौरव का किस प्रकार सम्मिश्रण हो गया था वह विपिनचन्द्र पाल का उद्धरण देते हुए एक लेखक के कथन से स्पष्ट हो जाता है; Their mother country was a symbol of the national idea, the divine idea, the Logos, which had revealed itself through the whole course of their past history and, indeed, its very soul. This divine idea or the Logos was the divinity whom they saluted with the words, 'Bande Mataram'. In truth, the mother country was a synthesis of all the gods that had been worshiped and still were worshiped by the Hindus' उसी लेखक ने आगे चलकर लिखा है कि प्रथम महायुद्ध के बाद भारतीय राष्ट्रीयता ने आध्यात्मिक रूप ग्रहण कर लिया था और भारतवासी उसका नैतिक आधार ढूँढ़ने लगे थे। उन्हें अपनी राष्ट्रीय शक्ति का ठीक-ठीक ज्ञान हो गया था और वे 'अपनेपन' की सीमित परिधि छोड़कर मानव जाति की सेवा की ओर ध्यान देने लगे। गाँधी-

कालीन राष्ट्रीयता भौगोलिक सीमाओं का अतिक्रमण कर गई थी और उसकी दृष्टि में जाति-भेद, रंग-भेद, धर्म-भेद आदि का कोई स्थान न रह गया था। जिन अंगरेजों से भारतवासियों ने संघर्ष लिया उन्हीं से प्रेम करना भी गाँधी जी ने सिखाया और व्यक्ति के स्थान पर जनता-जनार्दन की स्थापना की। उन्होंने भारतीय सभ्यता और संस्कृति का उत्कृष्ट सार रूप ससार के सामने रखा। अब भारतीय गुलाम होते हुए भी सिर ऊपर उठाकर चलने लगे।

‘प्रसाद’ के नाटकों में युग-धर्म को अपनी भुजाओं में भरे हुए जीवन की अनुपम मादकता और सौन्दर्य है।

पुनरुत्थान-काल में प्राचीन इतिहास के गौरवपूर्ण अंशों की ओर ध्यान जाना स्वाभाविक है। ‘प्रसाद’ के साहित्यिक जीवन का प्रारम्भ एक प्रकार से १९०६ ई० से प्रारम्भ हुआ माना जा सकता है। शुरू से ही उन्होंने प्राचीन भारतीय इतिहास और स कृति का अनुशीलन किया था। उनकी लगभग सभी नाट्य-रचनाएँ ऐतिहासिक वृत्तों पर आधारित हैं। उनकी प्रथम प्रारम्भिक नाट्य-रचना ‘सज्जन’ ( १९१०-११ ई० ) उस समय प्रकाशित हुई जबकि देश में राष्ट्रीयता और पुनरुत्थान की भावना चरम उत्कर्ष पर थी। ‘सज्जन’ पौराणिक अवश्य है, किन्तु पुराण भी इतिहास का ही रूप है। इसी प्रकार ‘कल्याणी-परिणय’ ( १९१२ ई० ), ‘प्रायश्चित’ ( १९१४ ई० ), ‘राज्य श्री’ ( १९१५ ई० ), ‘विशाख’ ( १९२१ ई० ), ‘अज्ञात-शत्रु’ ( १९२२ ई० ), ‘जनमेजय का नागयज्ञ’ ( १९२६ ई० ), ‘स्कंदगुप्त’ ( १९२८ ई० ) ‘चन्द्रगुप्त’ ( १९३१ ई० ), और ‘ध्रुव स्वामिनी’ ( १९३२-३३ ई० ), सभी नाटक पौराणिक (‘जनमेजय का नागयज्ञ’) और ऐतिहासिक हैं। पौराणिक सामग्री का भी ‘प्रसाद’ ने वैज्ञानिक अध्ययन प्रस्तुत किया है। केवल ‘प्रायश्चित’ को छोड़ कर, उनकी सभी रचनाओं का सम्बन्ध प्राचीन भारतीय इतिहास से है। ‘प्रायश्चित’ की कथा जयचन्द के समय से सम्बन्धित है। उस समय भारतीय नरेशों का पतन हो गया था और रजपूती शौर्य की लौ मन्द पड़ गई थी। उनकी इस रचना का ही सम्बन्ध मुसलमानी शासन काल के प्रारम्भिक वर्षों से है, और ‘प्रसाद’ की समस्त रचनाओं में से एक यही रचना है जिसमें मुसलमान पात्र हैं और उर्दू का प्रयोग हुआ है। शेष प्रारम्भिक रचनाओं में ‘करणालय’ ( १९१२ ई० ) भी पौराणिक है। ‘कामना’ ( १९२७ ई० ) और ‘एक घूट’ ( १९३० ई० ) ऐसी रचनाएँ हैं जो अपने-अपने ढंग से पाश्चात्य सभ्यता के प्रभावों का भारतीय दृष्टिकोण से विश्लेषण प्रस्तुत करती हैं।

‘प्रसाद’ के नाटकों के सम्बन्ध में प्रेमचन्द ने गड़े मुँह उखाड़ना कहा था, जो बिल्कुल गलत था। नाटक लिखकर ‘प्रसाद’ ने पलायनवादी या शुतुर्मुख वाली प्रवृत्ति का खोतन नहीं किया था। सच तो यह है कि भारतीय जीवन के जिस भव्य

निर्माण का स्वप्न 'प्रसाद' ने देखा था वह स्वप्न उनके नाटको के रूप में साकार हो उठा। भारतीय सस्कृति की विशाल पृष्ठभूमि में उन्होंने आधुनिक समस्याओं के सुलझाने का प्रयास किया। उनके पात्रों में उन सभी गुणों की समष्टि दिखाई देती है जो भारतीय सस्कृति के प्रधान अंग माने जाते हैं— सयम, मर्यादा, त्याग, कर्त्तव्य-पालन, निष्काम कर्म ( 'निर्भय कर्म-रूप' में कूदना ), सर्वभूतहितरता बुद्धि, विविधता में एकता, लोक-सेवा सघर्षों के बीच कल्याण-भावना, समन्वय, कृपा आदि। तत्कालीन युग में इन गुणों से अधिक और किन गुणों की आवश्यकता हो सकती थी? क्या तिलक और गाँधी के व्यक्तित्व इन गुणों के आदर्श उदाहरण उपस्थित नहीं कर रहे थे? 'सज्जन' के युधिष्ठिर, 'प्रायश्चित' के जयचन्द ( प्रायश्चित तो आत्म-सस्कार का सबसे बड़ा साधन है ), हर्षवर्द्धन, राज्यश्री, विशाख, प्रेमानन्द, व्यास, गौतम, दाण्डयायन, चाणक्य, मिहिरदेव, चन्द्रगुप्त, स्कन्दगुप्त, धातुमेन, वासवी, देवसेना, ध्रुवस्वामिनी आदि सभी भारतीय जीवन की विविध विभूतियों की साक्षात् प्रतिमाएँ हैं। मनुष्य कहीं भी, किसी भी परिस्थिति में हो उसे हृदय के गुण नहीं छोड़ने चाहिए, मनुष्य के नाते उसे अपना कर्त्तव्य नहीं छोड़ना चाहिए। मनुष्य मनुष्य पहले है पीछे कुछ और। यदि ऐसा ही माना जाय तो ससार में क्या घर, क्या बाहर, क्या देश में, क्या आन्तराष्ट्रीय क्षेत्र में, क्या व्यक्तिगत जीवन में, क्या सामूहिक जीवन में सुख और शांति स्थापित हो सकती है, और सुख और शांति ही मनुष्य-जीवन का लक्ष्य है। अज्ञात शत्रु और अविच्छेदक जैसे पात्र यही भूल जाते हैं। प्रसाद स्थूल से सूक्ष्म की ओर ही बढ़े हैं। यह ठीक है उनके नाटकों में राजनीतिक षड्यन्त्र, प्रतारणाएँ हैं, विविध प्रकार के घटना-चक्र हैं, व्यक्तिगत वैमनस्य, ईर्ष्या, द्वेष आदि विकार हैं, किन्तु इन सबसे ऊपर मनुष्यत्व है और अन्त में उसी की विजय होती है। ससार में जो कुछ है मनुष्य के लिए है, विश्वमानव के लिए है। राजनीति तथा अन्य सामान्य जीवन की छलनाओं से प्राप्त सफलता से, भीषण कुचक्रों में पड़ कर, ससार में प्रेम करने वाला हृदय नहीं खो देना चाहिए। दो हृदयों के बीच निवास करने वाली स्वर्गीय ज्योति प्रकाशित करना 'प्रसाद' के नाटकों का अन्तिम लक्ष्य है। 'राज्यश्री', 'विशाख', 'अज्ञातशत्रु', 'जनमेजय का नागयज्ञ', 'स्कन्दगुप्त', 'चन्द्रगुप्त', 'ध्रुवस्वामिनी', इन सभी रचनाओं में सघर्षों, प्रतारणाओं, वात्स्याचक्रों आदि का अभाव नहीं है, तो भी अन्त में जो एक बात हमारे सामने आती है वह है मानव-हृदय की विभूति। यह विभूति स्वयं नायक या नायिका के माध्यम द्वारा नैसर्गिक रूप में प्रकट हो, अथवा किसी महाचेता की प्रेरणा से नायक या नायिका में उत्पन्न हो, किन्तु उनकी दृष्टि में अंतिम सत्य है सूक्ष्म मन का प्रकाश। 'अज्ञात शत्रु' में जिस कृपा का संदेश दिया गया है वह व्यक्ति, परिवार, समाज, राज्य आदि सभी के लिए कल्याणप्रद है। प्रथम महायुद्ध की ज्वालाओं से सतप्त ममार के लिए इस संदेश



से अच्छा और क्या संदेश हो सकता था । 'प्रसाद' का यह व्यापक दृष्टिकोण उनके साहित्य में प्रारम्भ से ही पाया जाता है । और, यह कहना अनुचित न होगा कि 'प्रेम पथिक' ( काव्य ) से लेखक 'कामायनी' तक में उनका जो दृष्टि-कोण है वही दृष्टि-कोण नाटको में सर्वत्र व्याप्त है— उसे चाहे 'आनन्दाम्बुनिधि का अव-गाहन' या 'सौन्दर्य प्रेमनिधि में मिलना' या 'विश्वात्मा का सुन्दरतम रूप' या 'आनन्दवाद' या 'समरसता का सिद्धांत', या 'लोक-सेवा', या 'हृदय का स्वराज्य', या 'करुणा', 'अपने रूप का विस्तार करना' या 'पृथ्वी को स्वर्ग बनाने की चेष्टा' या 'बालुका-पूर्ण करारों के बीच में एक निर्मल स्रोतस्वनी का प्रवाहित होना' किसी भी रूप में व्यक्त किया जाय । विविध सघर्षों और विद्वतियों के बीच प्रेम और सौन्दर्य की मादकता में बसा हुआ विश्व-मानव ढूँढना 'प्रसाद' का अन्तिम लक्ष्य है ? भारतीय नवोत्थान की भूमिका ही कुछ ऐसी महान् थी । जिस शक्ति ने स्वामी दयानन्द, स्वामी राम कृष्ण परमहंस, स्वामी विवेकानन्द, रवीन्द्र नाथ ठाकुर, तिलक, गाँधी आदि को जन्म दिया उसी शक्ति के एक कण 'प्रसाद' थे । उनके कवि ने उसमें मधुरिमा और उत्पन्न कर दी ।

अपने युग की इस मूल ध्वनि को अपने दृष्टि-पथ में रखते हुए ही 'प्रसाद' ने अन्य समस्याओं को स्थान दिया । मनुष्य का भावुकतापूर्ण गौरव-वर्णन, उसकी एकता एवं अखंडता, उसका सांस्कृतिक श्रेष्ठत्व ( तत्कालीन राष्ट्रीयता के विविध पक्ष ), सम्प्रदायवाद का खण्डन, तनाक-प्रथा का समर्थन, लोकतन्त्रवाद का समर्थन आदि विषयों का वर्णन तो उनकी नाट्य-रचनाओं में मिलता ही है, किन्तु सबसे अधिक सुन्दर रूप में उन्होंने नारी-शक्ति को पहिचाना, यद्यपि इस दृष्टि से उनके और नारी-आन्दोलन के अन्य प्रवर्तकों के दृष्टिकोण में अन्तर था । उन्होंने ऐसी नारी की कल्पना नहीं की जो अपने अधिकारों के लिए सघर्ष करती है, जो यह विश्वास करती है कि नारी पुरुष का सा कार्य कर सकती है । वे स्त्री और पुरुष का कार्य क्षेत्र अलग-अलग समझते थे । उन्होंने ऐसी नारी की कल्पना की जो, यदि कहना चाहें तो कह सकते, कि ध्रुवस्वामिनी और श्रद्धा का अद्भुत सम्मिश्रण है और जो मानव जीवन की नैतिकता, सुख और शांति की आधार-शिला है । वह मैथिली शरण गुप्त द्वारा चित्रित 'आँचल में हैं दूध और आँखों में पानी'-वाली नारी नहीं है । वह प्रेममयी और ममतामयी है, वह हृदय की सभी विभूतियों से विभूषित और मानवता की पोषिका है । वह करुणा, क्षमा, मवेदनशीलता और कर्तव्य-परायणता की प्रतिमूर्ति है, सेवा और आत्म-समर्पण उसके जीवन-लक्ष्य है-। ये गुण उसकी दुर्बलता के चिह्न नहीं, शक्ति के प्रतीक हैं । वह आत्म-सम्मान, आत्म-गरिमा प्रखर तेज और आत्मवल की साक्षात् प्रतिमा है । 'प्रसाद' द्वारा चित्रित नारी मूलतः 'श्रद्धा' है, किन्तु अवसर पड़ने पर वह ध्रुवस्वामिनी भी हो सकती है । जिस नारी

ने इस मार्ग का परित्याग किया, उसी ने न केवल अपने जीवन को, वरन् अपने चारों ओर के जीवन को भी दुःखी बनाया है। छलना, शक्तिमती और अनन्त देवी जैसी नारियों का ससार में अभाव नहीं है। किन्तु, 'प्रसाद' की दृष्टि में नारी का यह वास्तविक एवं स्वाभाविक रूप नहीं है। आखिर छलना और अनन्त देवी जैसी नारियाँ जीवन में क्या पाती हैं? — पश्चात्ताप और आत्म ग्लानि। भागधी जैसी नारियाँ भी इसी कोटि के अतर्गत आती हैं। यह नारी का घृणित रूप है। वास्तव में प्रत्येक देश के नवोत्थान-आन्दोलनों की भाँति भारतीय नवोत्थान-काल में उदारा नारी-शक्ति को पहिचाना गया और जीवन में उसे उच्च स्थान दिया गया। 'प्रसाद' ने युग-धर्म का पालन करते हुए नारी को भारतीय सांस्कृतिक पीठिका में एक कवि-नाटककार की दृष्टि से देखा।

'प्रसाद' शैव थे, किन्तु उनमें साम्प्रदायिक सकीर्णता का अभाव था जो किसी भी विचारक एवं साहित्यिक के लिए नितात आवश्यक है। उन्होंने कुछ शाश्वत सत्यों का अवलम्बन ग्रहण कर उन पर अपने साहित्य की नींव खड़ी की — यहाँ तक कि कुछ बातें उन्होंने पश्चिम से भी ली, यद्यपि उन्हीं को अन्तिम सत्य मानकर उनका अन्धानुसरण नहीं किया। उनकी दार्शनिक विचारधारा पर प्रमुखतः तीन प्रभाव दृष्टिगोचर होते हैं — शैव मत का, बौद्ध धर्म का और उपनिषदों का। इन्हीं तीन स्रोतों से प्राप्त रस का परिपक्व रूप 'प्रसाद'-साहित्य में मिलता है। नाटको में इस रूप को ढूँढ़ निकालना सरल कार्य नहीं है। सूक्ष्म रूप से अध्ययन करने पर उनके नाटकों में भी आनन्दवाद जीवन का अन्तिम लक्ष्य दिखाई देता है। यह आनन्दवाद उस दार्शनिक रूप में भले ही न हो जिस रूप में वह 'कामायनी' में है, किन्तु जीवन के प्रत्यक्ष सघर्षों और आरोहो-अवरोहों की भीड़भाड़ में से आनन्द का चरम लक्ष्य ही है जिस ओर जीवन प्रभावित होता है। 'राज्यश्री', 'अज्ञातशत्रु', 'जनमेजय का नागयज्ञ', 'कामना', 'चन्द्रगुप्त', ( दे० चारणक्य के कथन ) 'स्कन्दगुप्त' आदि सभी रचनाओं में किसी न किसी रूप में, प्रत्यक्ष या प्रच्छन्न रूप में, आनन्द की खोज ही जीवन का उद्देश्य संकेतित हुआ है। पाठक को उसे समझने और ढूँढ़ निकालने की आवश्यकता है। 'लोक-सेवा', करुणा, सवेदनशीलता, 'आपे का मारना', मानवता-प्रेम, प्रकृति-सौन्दर्य आदि सब उसी आनन्दवाद के विभिन्न नाम हैं जो नाटक रचनाओं के अनुकूल हैं। 'कामना' में उल्लिखित विराट विश्व और विश्वात्मा की अभिन्नता, पिता और पुत्र, ईश्वर और सृष्टि, सब को एक मिलाकर खेलने की सुखद क्रीड़ा का उल्लेख भी हुआ है। 'प्रसाद' के नाटकों के सघर्षमय जीवन के उम पार ईश्वर और मनुष्य, राजा और प्रजा, शासित और शासकों के भेद-भाव के स्थान पर विराट-विश्व, जाति और देश के वर्णों से स्वच्छ होकर एक मधुर स्वप्न की सृष्टि हुई है। 'अहंकारमूलक आत्मवाद' को उन्होंने 'विश्वात्मवाद' में परिणत

किया है ( 'स्कन्दगुप्त' ) । भारतीय सांस्कृतिक उपकरण जुटा कर उन्होंने नाटको में उस स्वप्न के अभिनय का मगल-पाठ किया है । इस लक्ष्य की प्राप्ति के लिए उन्होंने नारी को सर्वोत्तम साधन माना है, क्योंकि नारी हृदय की सत्ता का प्रसार अधिक स्वाभाविक रूप में कर सकती है । उसके 'राज्य की सीमा' पुरुष के राज्य की सीमा से कहीं अधिक विस्तृत है । प्रकृति ने उसे बनाया ही ऐसा है । जीवन के इस लक्ष्य को प्राप्त करने में, 'भूमा का वरदान' प्राप्त करने में, नारी ही पुरुष को समत्व और समन्वय के दर्शन कराती हुई, द्वन्द्वों के बीच से अभिन्नता की ओर सकेत करती हुई आगे ले जाती है— 'कैलास' के सर्वोच्च शिखर पर ले जाती है । स्त्री-पुरुष का पारस्परिक भौतिक-प्रेम मानव-हृदय के सत्ता के प्रसार की प्रथम मीठी है । प्रेम में विपर्यय हो सकता है, विकार हो सकता है, विष हो सकता है, किन्तु इन सब के मन्थन के बाद अमृत की ही सृष्टि होती है । इसी अमृत से समाज में मगल की स्थापना होती है, भिन्नत्व में अभिन्नत्व के दर्शन होते हैं । 'प्रसाद' ने अपना जीवन-दर्शन व्यक्त करते हुए अपनी निजी शब्दावली का प्रयोग भले ही किया हो, किन्तु वह है वही जिसे गीता में स्थितप्रज्ञ का जीवन कहा गया है । उनकी 'नियति' का अर्थ लोकप्रचलित कोरा 'भाग्यवाद' नहीं है, हाथ-पर-हाथ रखे बैठे रहना नहीं है । 'नियति' शैवागमों से लिया गया शब्द है । यह माया की वह शक्ति है जो जीव का नियमन करती है, दूसरे शब्दों में, जो जीव का, या सम्पूर्ण विश्व का संचालन करती है । 'प्रसाद' ने अपने नाटको में नियति की डोरी पकड़ कर निर्भय कर्म-कूप में कूद जाने और शुद्ध-बुद्धि से प्रेरित निलिप्त भाव से कर्म क्षेत्र में सलग्न होने का आदर्श उपस्थित किया है । गीता में भी तो 'निष्काम कर्म' का उल्लेख हुआ है और भारतीय सस्कृति में वैराग्य-भावना ( ससार से विरक्ति के अर्थ में नहीं ) को महत्त्व प्रदान किया गया है । 'प्रसाद' का दृष्टि-कोण भी वही है । मनुष्य के कर्म-पूर्ण जीवन में इसी से सुख मिल सकता है । इसी से जीवन में समन्वय, सत्कर्म और समरसता की सृष्टि हो सकती है, द्वन्द्व-पताडित मानव समाज में सुख की अवतारणा हो सकती है, अपूर्ण जीवन पूर्ण हो सकता है ।

रचना-पद्धति की दृष्टि से यह तथ्य ध्यान में रखने योग्य है कि हिन्दी का अपना कोई शिष्ट रगमच प्रारम्भ से ही नहीं रहा । भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने इस ओर प्रयत्न किया था, किन्तु वे इस महत्वपूर्ण कार्य को अपूर्ण छोड़कर ससार से चल बसे और उनके समय में तथा उनके जीवन-काल के बाद पारसी रगमच का ही प्रचार रहा । यद्यपि उन्होंने पारसी रगमच को भ्रष्ट कह कर पुकारा, तो भी उनकी रचनाओं में उसका तथा नौटंकी आदि का प्रभाव यत्रतत्र दृष्टिगोचर होता है । उनकी मृत्यु के बाद और बीसवीं शताब्दी के प्रथम बीस-पच्चीस वर्षों में पारसी रगमच का ही एक प्रकार से एकाधिपत्य हो गया था । इसी बीच फिल्मों का प्रचार हो जाने के

कारण हिन्दी के शिष्ट-साहित्यिक रगमच के स्थापित होने का अवसर ही प्राप्त हो सका। अब भी यद्यपि शिष्ट-साहित्यिक रगमच के सम्बन्ध में अनेक पाण्डित्यपूर्ण वाद-विवाद होते और लेख लिखे जाते हैं, तो भी इस सम्बन्ध में आशा और सफलता के चिन्ह दृष्टिगोचर नहीं हो रहे। हिन्दी नाट्य-साहित्य की रचना-पद्धति पर विचार करते समय शिष्ट रगमच का अभाव ध्यान में रखना आवश्यक है। 'प्रसाद' के नाटक भी इस दृष्टि से अपवाद-स्वरूप नहीं रहे। दृश्य-विभाजन, कथोप-कथन, स्वगत-कथन, अभिनय आदि की दृष्टि से उनके नाटको में जो दोष दृष्टि-गोचर होते हैं वे रगमच के अभाव के कारण ही हैं। अत्यधिक इतिहास-निष्ठा के कारण उनका कथा-संगठन भी बोझिल और अनावश्यक प्रसंगों से पूर्ण मिलता है। उनके कवि-व्यक्तित्व और दार्शनिकता के कारण भी कथा-संगठन और कार्य-व्यापार में शिथिलता आ गई है और कथा-प्रवाह टूटता नजर आता है। पात्रों की भीड़भाड़ भी बहुत-कुछ उनकी इतिहास-निष्ठा के कारण है। भाषा उनकी अवश्य साहित्यिक और वही-कही पर काव्य-तत्त्व से समन्वित तथा अलंकृत है। उनकी भाषा के सम्बन्ध में रूपाया गया क्लिष्टता का दोष निराधार है। उसमें जो कुछ क्लिष्टता है वह भावों की सूक्ष्मता है और काव्य-सौंदर्य के कारण है। 'प्रसाद' की पात्र-योजना प्राचीन भारतीय सांस्कृतिक गौरव के अनुरूप है यद्यपि उनके कुछ पात्र एक से हो गए हैं, गाने या गीत प्रारम्भिक रचनाओं में, एक प्रकार से 'अजातशत्रु' तक, पारसी रगमच के अनुकरण पर भी मिलते हैं। किन्तु इन तथा 'अजातशत्रु' के बाद की रचनाओं में गीत स्वाभाविक रूप में भी पाए जाते हैं। राष्ट्रीय भावना से धार्मिक एवं भक्ति की प्रेरणा से राजसभा में नर्तकी द्वारा गाए गए, विलासी नरेश के समक्ष गाए गए अथवा इसी प्रकार के अन्य रूपों में गाए गए गीत अस्वा-भाविक नहीं कहे जा सकते। रस की दृष्टि से 'प्रसाद' ने विशेष प्रतिभा का परिचय दिया है। उनके नाटकों की रस-निष्पत्ति से क्रियाशीलता और प्रभावान्विति की बल प्राप्त हुआ है। प्राचीन नाटकों के विदूषकों की भाँति उन्होंने भी वसतक जैसे पात्रों का निर्माण किया है। किन्तु यह स्वीकार करना पड़ेगा कि हास्य रस की दृष्टि से 'प्रसाद' को अधिक सफलता प्राप्त नहीं हुई। वीर और शृंगार के साथ-साथ शांत रसों के निरूपण में वे अद्वितीय हैं।

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने अपने 'नाटक' नामक प्रबंध में भारतीय और पाश्चात्य रचना-पद्धतियों का समन्वय उपस्थित किया था। 'प्रसाद' का भी वही समन्वयात्मक दृष्टिकोण था, यद्यपि वह उनके अपने समय के अनुसार था। अपनी प्रारम्भिक रचनाओं में उन्होंने भारतेन्दु-युगीन परिपाटी ग्रहण कर अंको और दृश्यों का विभाजन किया था ( जिसके सम्बन्ध में आलोचकों में अनेक भ्रम प्रचलित है। कुछ आलोचक तो उनकी कुछ प्रारम्भिक रचनाओं को एकाकी मान बैठे हैं। ) और

पद्यात्मक कथोपकथन ग्रहण कर लिया था। 'राज्यश्री' तक उन्होंने प्राचीन भारतीय रचना-पद्धति के कुछ आवश्यक तत्व भी ग्रहण किए। साथ ही उन्होंने बँगला के अनुकरण पर लम्बे-लम्बे कथोपकथन और स्वगत-भाषण भी रखे। किन्तु शीघ्र ही उन्होंने, 'विशाख' और 'अजातशत्रु' के निर्माण-काल से, भारतेन्दु द्वारा निर्धारित समन्वयात्मक मार्ग को ध्यान में रखते हुए अपनी एक नवीन नीति निर्धारित की जिसमें भारतीय और पाश्चात्य रचना-पद्धतियों का सुन्दर समन्वय उपस्थित किया। 'प्रसाद' ने अत्यन्त निपुणता के साथ अपने नाटको के बाह्य आधुनिक पाश्चात्य कलेवर में वस्तु, नायक और रस की दृष्टि से भारतीय आत्मा सुरक्षित रखी। उन्होंने भारतेन्दु युगीन परिपाटी छोड़ी, पारसी कपनियों का प्रभाव छोड़ा और बँगला नाटको की रीति का अनुसरण करना बंद कर दिया और अपनी निजी 'प्रसाद'-पद्धति को जन्म दिया। नाटको के अत तक में उन्होंने अपनी स्वतंत्र किन्तु स्वस्थ प्रवृत्ति प्रदर्शित की।

'प्रसाद' एक उदार और प्रगतिशील शिल्पी थे, इसका प्रमाण 'ध्रुवस्वामिनी' में मिलता है। यद्यपि उन्होंने रगमच के अभाव की चुनौती स्वीकार की थी और अपनी रचनाओं में केवल दोष ढूँढ़ने वालों को ललकारते हुए कहा था कि यदि हिन्दी रगमच का निर्माण-होना है तो मेरे नाटको के आधार पर होगा, न कि मेरे नाटक रगमच के अनुसार लिखे जायेंगे। वास्तव में उन्होंने अपने नाटको के लिए एक सुसंस्कृत, सुशिक्षित और शिष्ट दर्शक-समाज की कल्पना की थी। किन्तु इतने पर भी उनमें कठमुल्लापन नहीं था। उन्होंने 'ध्रुवस्वामिनी' की रचना का दृश्य-विभाजन, भाषा, कथोपकथन, स्वगत-भाषण, दार्शनिकता, कथा-संठन, अति विस्तार आदि की दृष्टि से बताए गए दोषों का परिहार किया और अपनी नाट्य-रचना-पद्धति को नवीन मोड़ देकर अपने आलोचकों का मुँह बन्द कर दिया। 'ध्रुवस्वामिनी' जल्दी में लिखी गई रचना नहीं है, जैसा कि कुछ आलोचकों का मत है। वह निश्चित रूप से 'प्रसाद'-पटुता के साथ लिखी गई रचना है और 'प्रसाद'-रचना-पद्धति के क्षेत्र में वह नवीन प्रयोग प्रस्तुत करती है। 'ध्रुवस्वामिनी' उनकी अंतिम नाट्य-रचना है। यदि वे और अधिक जीवित रहते तो सभवतः इस नवीन पद्धति का और भी अधिक विकास होता।

रगमच की दृष्टि से दोष होने पर भी 'प्रसाद' के नाटको का महत्त्व कम नहीं हो जाता। विश्व-साहित्य में ऐसी अनेक नाट्य-रचनाएँ मिलती हैं जो रगमच की दृष्टि से दोषपूर्ण हैं। किन्तु तब भी नाट्य-साहित्य के क्षेत्र में उनका शीर्ष स्थान है। 'प्रसाद' के नाट्य-साहित्य के सम्बन्ध में भी यही बात सरलता पूर्वक कही जा सकती है। नाट्य-रचनाएँ केवल रगमच के लिए हो, या केवल साहित्यिक आनन्द प्राप्त करने के लिए हो, या दोनों के लिए हो, यह निर्णय तो अभी होने को है।

रचना-पद्धति की दृष्टि से कुछ दोषों के विद्यमान रहते हुए भी 'प्रसाद' के नाटकों में एक साहित्यिक गरिमा एवं सौष्ठव है जो अन्य नाटककारों की रचना में दुर्लभ है। उनमें एक रस है जो पाठकों का हृदय आन्दोलित करने की क्षमता रखता है। उनमें प्राचीन भारत का जीवन-रस, उसकी मुमुक्षु आत्मा, कुशल राजनीति, उच्च नैतिक आदर्श, राजकुल की तरुण एवं सुकुमार ललनाओं का अग और भाव-लालित्य, भारतीय वीरों का स्नायुबद्ध सौन्दर्य, इतिहास के दर्पण में प्रतिबिम्बित आर्यावर्त में हुए अनेक परिवर्तन, भारतीय दर्शन की स्वच्छ आभा, विदेशी आक्रमण कारियों के लिए भारत की कालाग्नि सदृश मुखमुद्रा, भारत की प्राखण्डता आदि सभी कुछ तो है। 'प्रसाद' के नाटकों में ऋषियों के चिन्तन, भगवान् कौटिल्य की प्रखरता और मेनका के मद का अद्भुत मिश्रण है। साथ ही उनमें भावी राष्ट्र-निर्माण के लिए गभीर गर्जन है। उनमें भारतीय इतिहास के एक स्वर्णिम युग की उल्लास-तरंगें हैं जो पतित-पावनी गंगा की तरंगों की भाँति हमारे भाव-धाम का निरंतर आलिंगन करती हुई जीवन को पवित्र करती रहती हैं।

'प्रसाद' को कैलाशवासी हुए शताब्दी का लगभग चतुर्थांश व्यतीत हो चुका है। किन्तु हिन्दी नाट्य-साहित्य के क्षेत्र में उनके रिक्त स्थान की पूर्ति अभी तक नहीं हुई। यही एक तथ्य उनके असामान्य व्यक्तित्व का अखण्ड प्रमाण है।

# प्रसाद के नाटकों के नारी-पात्र

कान्ति त्रिपाठी

भिन्न-भिन्न नारी-पात्रों के चरित्र के अध्ययन से प्रसाद की चरित्र-चित्रण-कुशलता और चरित्र में कलात्मक अंकन का स्पष्टीकरण तो हो जाता है फिर भी नारी की कल्पना अर्थात् पुरुषेतर-कमनीयता की वह रूप-रेखा जो कही शक्ति में रति और कही रति में शक्ति के रूप में प्रकट होती रही है, 'प्रसाद' के अन्तस्तल पर किस भाव में उदय हुई—यह समझना अधिक सार-पूर्ण है। प्रसाद की नारी-चरित्र-सृष्टियों में प्रत्येक के वैयक्तिक विकास का लेखा 'प्रसाद' के भिन्न-भिन्न ग्रन्थों के अध्ययन को सुचारु और सरल तो अवश्य बना देगा पर 'प्रसाद' के मन और मस्तिष्क में कलाकार की इन नारी-पुतलियों को नचाने वाले, नियन्ता का पता कम देगा। अतः 'प्रसाद' द्वारा निर्मित नारी-चरित्रों का विश्लेषण हमारा लक्ष्य नहीं। उनकी आदर्श नारी का चित्र प्रसाद की कल्पना-पटी में कैसा उतरा है, तथा आदर्श-नारी सम्बन्धिनी उनकी स्थापनाएँ क्या हैं, इन बातों को स्पष्ट रूप से हृदयगम करना (कराने का कार्य कोई कृतविद्य साहित्य-महारथी कर सकता है) हमारा लक्ष्य है।

एक व्यक्ति वशानुसक्रमित एवं परिवरण-गृहीत गुराणों द्वारा संचालित होता है। जो सस्कार जम जाता है वह प्रकृति बन जाता है। उसकी छाया व्यक्ति के सम्पूर्ण व्यक्तित्व को आच्छादित किए रहती है। व्यक्ति जाने या अनजाने अपने सस्कारों में प्रभावित होता है। तर्क एवं चिन्तन द्वारा निर्मित व्यक्तित्व और सस्कारों में सघर्ष होता है। यदि सस्कार उस व्यक्तित्व से प्रबल हो जाते हैं तब व्यक्ति के जीवन में घात-प्रतिघात आते हैं। कभी सस्कार व्यक्तित्व पर अपनी विजय घोषित करते हैं, कभी व्यक्तित्व सस्कारों पर।

चरित्र के निर्माण में इन्हीं सस्कारों और मनोविज्ञान (परिस्थिति) का बड़ा भारी हाथ रहता है। प्रसाद के सभी पात्र—विशेष रूप से नारी-पात्र—सस्कार और परिस्थिति से जीवन भर लड़ते रहते हैं। इसी से उनके जीवन में सघर्ष—आंतरिक और बाह्य—प्रबल हो उठता है। सघर्ष से उनके जीवन में असीम कष्टा उत्पन्न होती हैं और कष्ट वेदना से मार्मिक व्यथा—जो उनके चरित्र का मेरु दंड बन जाती है। लगता है कि सघर्षों से नारी-पात्रों की कमर टूट गई है, हृदय के तार टूटकर ढीले पड़ गए हैं। पर फिर भी हृदय में असीम उत्साह भरकर वे जीवन पथ पर सघर्ष के लिए आगे बढ़ती हैं। सघर्ष के लिए उनके पास असीम धैर्य और विस्मयाभिभूत कर देने वाली शक्ति है। प्रसाद की इस कष्ट-नारी-प्रतिमा के सम्मुख सभी पुरुष-पात्र

श्रद्धा से झुक जाते हैं।

प्रसाद का जीवन सघर्ष-पूर्ण रहा है ऐसा लगता है कि उनके निजी जीवन के सघर्षों को नारी-पात्रों के कल्याणसिक्त हृदयोद्गारों में अभिव्यक्ति मिली है। प्रसाद की प्रतिभा का चरम-विकास उनके इन्हीं पात्रों में पाया जाता है। उनके जीवनगत आदर्शों द्वारा ही ये कल्याण-नारी-पात्र गढ़े गए हैं। देवसेना तो त्याग और वैराग्य के शैलश्रृंग पर प्रतिष्ठित की जा सकती है। प्रबल आंतरिक सघर्ष उसके जीवन में मुखर हो उठा है परन्तु हृदय को उद्वेलित कर देने वाली हलचल के मध्य भी त्याग की वह देवी मौन है। व्यथा के समुद्र में डूबकर भी वह उसमें तिरती रही है। सस्कारों और परिस्थितियों के प्रबल आघातों को सहती हुई भी देवसेना प्रलय का वेग अपने हृदय में समेटे है।

आत्माभिमान का सस्कार उसने उत्तराधिकार के रूप में प्राप्त किया था। जिस स्कन्दगुप्त को उसने अपने हृदय की सम्पूर्ण अनुरक्ति से चाहा था, यह जानकर कि विजया भी उसकी ओर आकृष्ट है और स्कन्द भी विजया की ओर, उसी स्कन्द के याचना करने पर भी उसको यह जानकर अस्वीकार कर देती है कि उसका निर्माल्य दूषित हो गया। परिस्थिति कुछ ऐसी बन गयी कि बन्धुवर्मा द्वारा मालव की रक्षा करने के उपलक्ष्य में स्कन्द के साथ उसका परिणय हो जाए, वह प्रणय को किसी मूल्य पर भी खरीदना नहीं चाहती अतः जिसके लिए उसका हृदय जीवनभर पुकार मचाता रहा, उसी को उसने अपने द्वार से वापिस भी लौटा दिया। अतः वह जीवन के भावी सुख, आशा और आकांक्षा सबसे विदा लेती है। स्कन्दगुप्त जब देवसेना से महा-देवी की समाधि के सामने कभी अलग न होने का वचन माँगता है तो देवसेना की स्वाभिमानिनी विद्रोहमयी आत्मा यह कभी स्वीकार नहीं कर सकती कि मालव ने देश के प्रति जो उत्सर्ग किया है उसका प्रतिदान लेकर दिवङ्गत आत्माको अपमानित करे। अतः परिस्थिति का निर्माण कुछ ऐसे ढंग से हुआ कि वह अभिमानी भक्त के समान निष्काम होकर उसकी उपासना करने को तो तत्पर है पर पति रूप में स्वीकार करने को नहीं। सहना तो उसने सीखा है पर झुकना नहीं, उसने आत्म-उत्सर्ग की ऐसी लौ प्रज्वलित की जिसमें वह स्वयं भी जीवन भर तिलतिल जलती रही और स्कन्द ने भी कौमार्यव्रत धारण कर अपना साम्राज्य पुरगुप्त को निष्कण्टक छोड़ दिया।

सस्कार और परिस्थिति के सघर्ष की चरम सीमा तब देखने में आती है जब सखियों के मध्य होने वाले हास-परिहास के बीच वह रो उठती है और कहती है, “आज ही मैं प्रेम के नाम पर जी खोलकर रोती हूँ, बस फिर नहीं। यह एक क्षण का रुदन अनन्त स्वर्ग का सृजन करेगा।” पुनः सखी के यह पृच्छने पर कि तुम्हारे हृदय में एक बरसाती नदी वेग से भरी है, देवसेना उत्तर देती है “कूनों में उफन-



कर बहने वाली नदी, तुमुल-तरंग, प्रचण्ड पवन और भयानक वर्षा ! परन्तु उसमे भी नाव चलानी ही होगी ।” देवसेना की इस मन स्थिति से भिन्न होती हुई जयमाला कहती है, “तू उदास है कि प्रसन्न कुछ समझ मे नही आता । जब तू गाती है तब तेरे भीतर की रागिनी रोती है और जब हसती है तब जैसे विषाद की प्रस्तावना होती है !”

देवसेना के निराश-जीवन की भाँकी इन पक्तियों मे कितनी स्पष्ट हो उठी है “सगीतसभा की अतिम लहरदार और आश्रयहीन तान, धूपदान की एक क्षीण गंध-धूम रेखा, कुचले हुए फूलों का म्लान सौरभ, उत्सव के पीछे का अवसाद, इन सबो की प्रतिकृति मेरा क्षुद्र नारी-जीवन । मेरे प्रिय गान, अब क्यों गाऊँ और क्या सुनाऊँ । इस बार बार के गाए हुए गीतों मे क्या आकर्षण है,—क्या बल है जो खींचता है ? केवल सुनने की ही नही प्रत्युत जिसके साथ अनन्त काल तक, कठ मिला रखने की इच्छा जग जाती है ।”

सासारिक वैभव और ऐश्वर्य के उपकरण ही विजया के चरित्र की वह प्रज्ज्वलित दीप-शिखा है जिसकी चकाचौध से वह कभी स्कन्द की ओर, कभी भटार्क की ओर और कभी पुरगुप्त की ओर आकृष्ट होती है । श्रेष्ठी कन्या होने के कारण भौतिक-ऐश्वर्य और समृद्धि की ओर आकृष्ट होने के सस्कार उसने अपने पूर्वजों से प्राप्त किए थे जिन्होंने उसे जीवन भर नचाया और जो मृगतृष्णा की भाँति सुख की आशा मे व्यर्थ भटकती रही और जो अपनी अतृप्त इच्छाओं को आमरण अपने घट से लगाए रही । देवसेना का जीवन तो उसने विषाक्त बनाया ही, स्वयं भी कुछ न पा सकी । व्यक्तित्व और सस्कार के द्वन्द्व मे अशान्ति, विनाश और पतन की ओर ले जाने वाले उसके सस्कार ही अत मे उसे आत्महत्या करने की ओर प्रेरित करते है । यही उसके सघर्ष और पराभव का चरम-बिन्दु है जहाँ स्कन्द द्वारा लाञ्छित और तिरस्कृत होने पर वह अपना जीवन समाप्त कर देती है ।

चन्द्रगुप्त नाटक मे सौम्यता और शिशु-सारल्य मे लिपटी मालविका चारणक्य की कूटनीति के जालो मे उलझकर आत्म-उत्सर्ग की अकम्पित लौ से हमारे अन्तर-तम की परतो को मार्मिकता से स्पर्श कर जाती है । अपने कम्पित अधरो पर प्रणय की स्निग्ध स्मृति का शीतल लेप लगाकर वह भोली बालिका हमारी करुणा और सहानुभूति को सहज ही उमडाकर हमारे दृष्टिपथ से दूर कहाँ हो पाती है ? इस तथ्य से पूर्ण परिचित होने पर भी कि चन्द्रगुप्त के जीवन को अक्षुण्ण बनाए रखने के लिए उसके जीवन का बलिदान किया जा रहा है—वह चिर-विश्राम-गृह-मृत्यु का वरण हैसते अधरो से करती है । वह बालिका स्वभाव से ही कोमल और सरल है । सारल्य उसका उपार्जन नही है वह तो मुख-मुद्रा की भाँति सहज और स्वतः व्यञ्जित है । सरलता की भूमि मे उसके स्वभाव की जड़े गहरी है । राजनीति का पथ ऐसा टेढा-

मेढा है कि इसमें जो एक बार पड गया वह फिर इसमें से नहीं निकल पाया। चाणक्य की कूटनीति के चक्रव्यूह में पड़ी मालविका अपनी स्थिति को ठीक से निश्चिन ही नहीं कर पाई। अतः भोलेपन के मस्कार और परिस्थिति की भयानकता ने आत्म-उत्सर्ग का द्वार उसके लिए खोल दिया।

सस्कार और परिस्थितिजन्य दूसरी नारी-मूर्ति सुवामिनी है। उसके जीवन ने कितने ही मोड़ों का स्पर्श किया है। नद द्वारा मंत्री शकटार के बन्दी किए जाने पर वह नद की रगशाला में अभिनेत्री हो जाती है। कभी वह नद के आपानक में उसे मदिरा पान कराती है। वह आचार्य चाणक्य की प्रणयिनी भी बनी—उस चाणक्य की, जिसकी आँखों में युद्ध की विभीषिकाएँ नृत्य करती रहती थी। अतः वह चाणक्य के प्रतिद्वन्द्वी राक्षस की अर्धाङ्गिनी बनती है। परिस्थितियों ने उसका रग-बिरंगे जीवन के उपकूलों से परिचय कराया, सस्कारों ने उसको राजा नन्द की सभा की नर्तकी बनाया। जो यात्रा सुवामिनी तय कर सकी वह राजकीय परिवारों में पली कल्याणी नहीं। विलास के सस्कारों और नद द्वारा पिता के अधकूप में डाले जाने पर विषम परिस्थिति में पडकर सुवामिनी क्या से क्या हो गयी ?

शकटार की कूटनीति की असफल प्रतिकृति सुवामिनी एक ओर तो कूटनीति-ज्ञता की वशानुसंक्रमित् खाई से बचती है दूसरी ओर परिस्थितियों की विभीषिका में आक्रान्त भी हो जाती है। बसेरे की खोज में उन्मुख एक निराश्रित विहग-बालिका की भाँति अतः वह राक्षस की बाहों की छाह में निश्चितता की साम लेती है।

‘अजातशत्रु’ नाटक में मागन्धी दरिद्रवश में जन्म लेकर रूप और यौवन के मद से उच्छृंखल राजरानी के पदपर प्रतिष्ठित होती है। रूप के गर्व की ज्वाला ने उसको अपनी सपत्नी पद्मावती के विरुद्ध उदयन के कान भरने में विष उडेली। तब भी उसको शांति नहीं मिली। गृह-त्याग कर श्यामा ने काशी की बार-विलासिनी बनकर अपनी अतृप्त वामनाओं की पूर्ति करनी चाही परन्तु जिस प्रकार मृग की तृष्णा शात नहीं होती, मरुभूमि में सूर्य की रश्मियों में पानी का भ्रम पैदाकर बालुकाराशि मृग को तृप्ति ही रखती है उसी प्रकार मागन्धी भी जीवनभर अतृप्त इच्छाओं के स्फूर्तिलगो में जलती रही। जीवन के आरम्भ में गौतम द्वारा अस्वीकृत किए जाने पर उसके अंतर में छिपी नारी की प्रतिहिंसा प्रलय की अनल-ज्वाला सी विस्फोटक बनकर गृह की शांति को ही नहीं उखेडती बल्कि उसको भी दग्ध करती है। अतः मे ‘आम्रपाली’ के रूप में जब उसकी भेंट गौतम से होती है तो उसमें महसा परिवर्तन उपस्थित होता है। रूप के गर्व और यौवन की ऊष्मा ने उसके तलुओं को किन किन कण्टकित विजनों में नहीं भटकाया ? कौशाम्बी के राजा उदयन की वह पत्नी बनी, गृह-कलह कराकर कलक की कालिमा को छिपाने के प्रयत्न में वह काशी

की वार विलासिनी बनी। इस रूप में उसने विरुद्धक साहमिक के प्रति प्रेम प्रकट कर आत्म-समर्पण किया। विरुद्धक द्वारा उसके विश्वास की हत्या होने पर वह आत्म-पाली बनकर गौतम द्वारा जीवन की सन्ध्या में आश्वस्त होकर, निष्कलुष होकर बौद्ध धर्म की शरण में चली जाती है। दरिद्र-कन्या होने की भावना ने उसको कितनी लम्बी यात्रा कराई जिसका पाथेय जीवन की कटु स्मृतियाँ ही रही। मानव चरित्र के दो पार्श्व होते हैं एक उज्ज्वल और दूसरा श्याम। श्यामा (मागन्धी) जीवन के श्याम-पार्श्व को ही झलकाती है। जीवन में असत् का प्रतीक मागन्धी ही है। मल्लिका के साहचर्य ने उसके हृदय में सात्त्विक भावनाओं को जगाया और गौतम की करुण और शांत वाणी ने प्रतिशोध की ज्वाला से दग्ध हृदय को शांति प्रदान की। प्रसाद का आदर्शोन्मुख यथार्थवादी कलाकार रूपगर्विता मागन्धी, गौतम द्वारा तिरस्कृत मागन्धी, अतृप्त वामनाओं की अग्नि में जलती मागन्धी, राजमहलो में प्रतिहिंसा में लिपटी मागन्धी, गौतम की शरण में जानेपर पश्चाताप और आत्म-ग्लानि द्वारा निष्कलुष मागन्धी का चित्रण करने में सफल हुआ है।

छलना ने क्रूरता, कठोरता आदि कुप्रवृत्तियों लिच्छिवी वंश से प्राप्त की। उसकी राजमाता होने की महत्त्वाकांक्षा ने अपने पुत्र को विद्रोही बनाया। पगपग पर वासवी को लाञ्छित करने पर भी उसकी प्रतिहिंसा-भावना तृप्त नहीं होती। अतः मे अज्ञातशत्रु की असफलता पर वासवी के स्नेह-प्रदर्शन के क्षणों में उसकी दुर्बलता परिलक्षित होती है। उसकी महत्त्वाकांक्षा ने ही उसको गिराया। कोमलता का परित्याग कर जब वह अपनी कठोरता और स्पर्धा से अपने पति और पुत्र दोनों को खो देती है तो उसके नेत्रों को दिव्य-ज्योति-सात्त्विक भावनाओं की प्रतीक वासवी द्वारा प्राप्त होती है। विषम मानसिक परिस्थितियों के कटु-विषाक्त अनुभवों को प्राप्त करने पर वह सत्-पथ पर आ जाती है। प्रसाद की कोई भी नारी अतः मे कलाक रेखा नहीं रह जाती। किसी न किसी सत्पात्र का स्पर्श पाकर वह उजली हो जाती है। वासवी की छलना पर विजय, सत् की असत् पर, न्याय की अन्याय पर, सात्त्विक भावनाओं की राजसी-भावनाओं पर, निवृत्ति की प्रवृत्ति पर विजय है। लिच्छिवी वंश के नीच सत्कारों तथा राजमाता बनने की इच्छा ने उसे राजनीतिक कुचक्रों की भूलभुलैया में डालकर, परिवार में अशांति कराकर उसको कितना नीचे गिरा दिया—इसका प्रत्यक्ष उदाहरण छलना है। लेकिन पथ-भ्रष्ट यदि जीवन-यात्रा के अतः मे लक्ष्य की निकटता पा जाये तो वह पथ-भ्रष्ट नहीं रहता। कुप्रवृत्तियों द्वारा प्रेरित होने पर भी सचर्पों से जूझने पर छलना सत्-पथ पर आ जाती है। उमका यह प्रत्यावर्तन भी स्पृहणीय है।

वासवी की वाणी की स्निग्ध पीयूषधारा उसके हृदय की कोमलता और

निश्छता, उसकी गरिमामयी, स्नेहमयी जननी की ममता—सभी उसको नारी जाति के उच्चतम शिखर पर बैठा देते हैं। उच्च सस्कारों में पली वामवी मपत्नी द्वारा प्रताडित और लाञ्छित होने पर भी अपनी सहिष्णुता और कोमलता का परित्याग नहीं करती। वह तो ऐसी दृढ़ चट्टान है जिसमें आघातों में भी दरार नहीं पड़ती। उसके हृदय में ऐसी अजस्र करुणा की धारा अविच्छिन्न रूप में प्रवाहित हो रही है जो स्वयम् तो शीतल है ही दूसरों को भी शीतल करती है।

बौद्धधर्म की ममस्त करुणा और क्रियाशीलता मल्लिका के चरित्र में प्रस्फुटित हो गई है। मल्लिका आदर्शवाद का मानवीकरण है। राजातशत्रु छलना और विरुद्धक सभी को तो वह सन्मार्ग पर लगाती है। नारी में जो कुछ दिव्य है सुन्दर है, स्पृहणीय है उसकी आदर्श मूर्ति मल्लिका के भव्य रूप में साकार हो गयी है। करुणा, विश्व-मैत्री, उदारता, सहिष्णुता आदि गुणों से उसके चरित्र का निर्माण हुआ है। मल्लिका वह विस्तृत नीलाकाश है जहाँ आकाश-गंगा में गुम्फित नक्षत्र शीतलता की वर्षा करते हैं, जहाँ धूम्रकेतु नक्षत्र भी टूटकर अपना आलोक बिंदु इधर उधर बिखरा जाते हैं—शेष उज्ज्वल और घूमिल नक्षत्र भी अपना आश्रय-स्थल खोजने जाते हैं—पर यह आकाश ही है जो कि सब स्थितियों में समान रहता है। यही सम-दृष्टि मल्लिका को प्राप्त है। उसके व्यक्तित्व की दिव्य आभा और वाणी की शीतलधारा के सम्मुख सभी दुःखी शांति लाभकर अपने जीवन की दिशा निर्दिष्ट करते हैं। सभी पथ-भ्रष्ट उसी के द्वारा सत्-पथ पर लगते हैं।

वैधव्य नारी जीवन का सबसे बड़ा अभिशाप है। 'प्रसाद' की 'आसूँ' पुस्तक के आसूँ पता नहीं मल्लिका के जीवन में आकर कहाँ सूख गए कि सेनापति बन्धुल की मृत्यु पर मल्लिका के अजल नेत्रों से दो बूँद आसूँ भी न निकल सके। कर्त्तव्य की कठोर वेदी पर उसके हृदय की समस्त कोमल अनुभूतियाँ सो गई हैं। कर्म-पथ की कठोरता ही उसके नारीत्व का श्रृंगार करती है। पुद्गलो की वीरता नारियों की श्रृंगार-मञ्जूषा में बद करके नहीं रखी जा सकती। मल्लिका के यौवन-विलास की मदिरा अपने जीवन के मध्याह्न की प्रखरता में भी उसकी वैराग्य-भावना में शीतल विश्राम पा लेती है।

अपने पति की मृत्यु में सहायक प्रसेनजित और विरुद्धक को भी वह करुणा का दान और विश्व-मैत्री का सदेश देना नहीं भूलती। इसी से पता चलता है कि विश्व-मैत्री की परीक्षा में सफल मल्लिका मानवी नहीं, शांति की अधिष्ठात्री है।

मल्लिका का चरित्र वह आदर्श चरित्र है जिसका हृदय-मंदिर करुणा, उदारता, कोमलता और सहिष्णुता आदि गुणों से आलोकित है और जो इन्हीं सस्कारों की शीतल छाया में अपने व्यक्तित्व की पूर्णता में परिस्थितियों के सम्मुख नहीं झुकती। परिस्थितियों का प्रभाव मल्लिका पर बिल्कुल नहीं पड़ता। उसका सक्षम

व्यक्तित्व अपने पथ की बाधाओं को रौंदने में कभी भी तो निराशा की कुहेलिका में नहीं छिपा। खिन्नता के बादल उसपर कभी नहीं छाये। अपने पति की मृत्यु का समाचार सुनने के कुछ ही क्षणों बाद वह सारिपुत्र और आनन्द का स्वागत करती है और कर्त्तव्य से रचमात्र भी विचलित नहीं होती। इसी कर्त्तव्य-भावना को 'वह' मानव का पवित्र अधिकार, शांतिदायक धैर्य का साधन और जीवन का विश्राम' मानती है। मल्लिका के सारिपुत्र से कर्त्तव्य-पथ से कभी भी विचलित न होने के आशीर्वाद माँगने पर स्वयं सारिपुत्र उसके चरित्र को धैर्य और कर्त्तव्य का अदर्श मानते हैं। मल्लिका को तो मार्तण्ड की सी प्रखरता और चन्द्रमा की सी शीतलता—अक्षय निधि की भाँति प्राप्त है। विद्वेष की अग्नि को शीतल कर देने वाली मल्लिका साधारण स्तर पर स्थित न होकर देवी के पदपर आसीन है। उसकी करुणा को देश काल की अपेक्षा नहीं।

'ध्रुवस्वामिनी' में ध्रुवस्वामिनी के नारीत्व पर आँच पड़ते ही उसके अंतर की नारी-सम्मान की भावना जाग्रत हो जाती है और क्रान्ति की पोषिका ध्रुवस्वामिनी अपने अधिकारों को अक्षुण्ण बनाये रखने के लिए भैरवी का सा शखनाद करती है। गुप्त वश की बधू होने के कारण गुप्तवश की मर्यादा को वह ज्यों की त्यों बनाए रखना चाहती है। अतः रामगुप्त के ह्कीव सिद्ध होने पर अदर ही अदर वह विधुब्ध रहती है। पर जब परिस्थिति ऐसी हो जाती है, कि ध्रुवस्वामिनी को शकराज के शिविर में पहुँचाने की व्यवस्था की जाती है तब उसका नारीत्व विद्रोह कर उठता है और वह अपना पथ अपने पैरों चलती है। उसके हृदय में चन्द्रगुप्त के प्रति जो स्नेह की स्निग्ध तरलता प्रच्छन्न रूप से प्रवाहित हो रही थी, वह सहसा उमड़ पड़ती है। उसके हृदय की उष्णता में आत्म-सम्मान की शीतल ज्योति भी है। वह नहीं चाहती कि उसका आत्म-सम्मान तिरस्कृत हो। वह अन्याय को चुपचाप सहती है परन्तु जब उसका पति रामगुप्त उसकी रक्षा करने में अपने को असमर्थ पाकर उसको शत्रु-शिविर में भेजने का ध्रुव-निश्चय करता है तो ध्रुवस्वामिनी विद्रोहिणी बनकर क्रान्ति की वाहिका सिद्ध हो जाती है। ध्रुवस्वामिनी के चारों ओर की घुटन-पूर्ण परिस्थिति ने ही उसे उसके अधिकारों के प्रति जागरूक बनाकर क्रान्ति के लिए उकसाया।

'प्रसाद' की करुणा और त्याग की मूर्ति भी आदर्श मूर्तियाँ ही हैं। मालविका, देवसेना और कोमा अतः जीवन के शून्य-वृन्त पर एकाकिनी अपने उत्सर्ग के सौरभ से वातावरण को सुगन्धित एवं उदास बनाकर प्रेम की स्निग्ध सशक्त लौ को हृदय में छिपाये गहरी निश्वास लेकर यों ही ससार से चली जाती है।

'कोमा' आशावादिनी है। हृदय की पूर्ण अनुरक्ति से उसने शकराज को चाहा। जीवन का उल्लास व्यक्ति के जीवन में मंगल और सौभाग्य का आवाहन

करता है। इस उल्लास से व्यक्ति को उदासीन नहीं होना चाहिए। शकराज के स्नेह ने उसके नीरव हृदय में सुख और वसन्त की अजन्म वर्षा कर उसको असीम अनुभूतिमयी बना दिया था परन्तु वही शकराज जब ध्रुवस्वामिनी को अपने यहाँ बुलाता है तो कोमा के स्नेह के सूक्ष्म कोमल तन्तु एक भटके में टूटा चाहते हैं। उसका भग्न-हृदय दुःख से समझोता कर लेता है। शकराज जब प्रेम की दुहाई देता है तब कोमा केवल इतना ही कह पाती है “प्रेम का नाम न लो, वह एक पीड़ा थी, जो छूट गई। उसकी कसक भी धीरे धीरे दूर हो जायगी।” शकराज और चन्द्रगुप्त के बीच होने वाले युद्ध में जब शकराज मारा जाता है तो वह उसके शव को ध्रुवस्वामिनी से माँगती है। ध्रुवस्वामिनी के अस्वीकार करने पर उसके हृदय की करुण रागिनी कह उठती है “रानी! तुम भी स्त्री हो, क्या स्त्री की व्यथा न समझोगी? आज तुम्हारी विजय का अधिकार तुम्हारे शाश्वत स्त्रीत्व को ढक ले, किन्तु सबके जीवन में एक बार प्रेम की दीपावली जलती है, जली होगी अवश्य। तुम्हारे भी जीवन में वह आलोक का महोत्सव आया होगा जिसमें हृदय हृदय को पहचानने का प्रयत्न करता है, उदार बनता है और सर्वस्व दान करने का उत्साह रखता है। मुझे शकराज का शव चाहिए।” नारी के अवलम्ब खोजने वाले निर्बल अशक्त हाथ सदा ही पुरुषों द्वारा पीछे भटका दिये जाते हैं।

‘प्रसाद’ जी द्वारा वर्णित सवेदनायें देशकाल निरपेक्ष और मौलिक एवं सार्व-भौम मनोभावों से उद्भूत हैं। चिन्तनशील होते हुए भी दार्शनिकताजनित गम्भीरता स्नेह जैसी कोमल सृष्टि में स्वभावतः ही सन्तुलित एवं स्निग्ध होने लगती है। इस स्नेह का सृजन करने वाली नारी है, पुरुष की प्राणी-शास्त्रीय, मनोवैज्ञानिक एवं आध्यात्मिक व्यक्तित्व की पूरक नारी ही है। उसके बिना पुरुष का सासारिक-वैभव अपूर्ण अहं का दम्भ है, एकान्त स्वार्थ का प्रतीक है। पुरुष की निर्माणात्मक एवं उदयोन्मुख प्रवृत्तियों नारी के सहयोग द्वारा शक्ति और गति पाती है। अपने जीवन की अक्षय निधि स्कन्द के बिना देवसेना का जीवन किसी वृक्ष के शून्य वृन्त पर बैठी एकाकिनी विह्वल-बालिका के समान है। गाने पर जिसके हृदय की रागिनी रोती है, हंसने पर विषाद की प्रस्तावना होती है। मनोवैज्ञानिक पृष्ठ-भूमि पर भी नारी पुरुष के जीवन को, उसके हृदय के रहस्यों को ठीक से समझने का प्रयत्न करती है। नारी के मधुराञ्चल की छाया में पुरुष सतोष की साँस लेता है। स्कन्दगुप्त में धातुसेन मातृगुप्त से कहता है, “पुरुष है कुतूहल और प्रश्न, और स्त्री है विश्लेषण, उत्तर और सब बातों का समाधान” ऐसी ही नारी के अभाव में पुरुष का जीवन एक भटकी लहर हो जाता है—अनन्त भाव-उर्मियाँ एक अज्ञात किनारे की खोज में रहती हैं। ‘चन्द्रगुप्त’ नाटक में चन्द्रगुप्त के हृदय में भावों और अभावों का प्रबल द्वन्द्व चल रहा था। मालविका के यह कहने पर कि अभी कितने ही भयानक संघर्ष सामने हैं, चन्द्रगुप्त

उत्तर देता है—“सघर्ष ! युद्ध देखना चाहो तो हृदय फाड़कर देखो मालविका ! आशा और निराशा का युद्ध । भावो का अभावो से द्वन्द्व । कोई कमी नहीं, फिर भी न जाने कौन मेरी सम्पूर्ण सूची में रिक्त चिन्ह लगा देता है । मालविका, तुम मेरी ताम्बूल-वाहिनी नहीं हो, मेरे विश्वास की, मित्रता की प्रतिकृति हो । देखो मैं दरिद्र हूँ कि नहीं । तुमसे मेरा कोई रहस्य गोपनीय नहीं । मेरे हृदय में कुछ है कि नहीं टटोलने से भी नहीं जान पड़ता ।”

वैभव के समस्त उपकरणों के बीच चन्द्रगुप्त अपना कोई अन्तरंग न होने के कारण घोर एकाकी अनुभव करता है । नारी ऐसे ही एकाकी पुरुष के जीवन को अपने स्नेह और सद्भावना के स्पर्शों से भर देती है । इतना ही नहीं—आध्यात्मिक ऊचाईयों के शिखरों को भी पुरुष ने नारी के अवलम्ब से ही छुआ है । ‘कामायनी’ में समस्त मानवीय दुर्बलताओं के प्रतीक, पथभ्रष्ट मनु श्रद्धा के अनुराग की छाया में ज्ञान, इच्छा और कर्म का गोलक छूने की क्षमता रखते हैं । जिस श्रद्धा ने जीवन के प्रभात में मनु के हृदय के अभावो को भरा वही श्रद्धा दुःखी मनु के जीवन में अपने हृदय की समस्त शान्ती उडेलती है । जिस महाकाव्य का आरम्भ नारी के अभाव में प्रलय की विभीषिका या विनाश की छाया में हुआ उसका पर्यवसान आनन्द या निर्माण की पीठिका में नारी के सहयोग से ही होता है । अतः नारी पुरुष की सदा से ही पूरक रही है । नारी के अभाव ने पुरुष के जीवन को प्रलय के समान मथा है । नारी केवल पुरुष से इतना ही चाहती है कि इस तथ्य की अनुभूति पुरुष को हो जाये और उन क्षणों में नारी कितनी महिमामयी गरिमामयी और दिव्य-प्रभा से आलोकित हो उठती है ।

नारी का दूसरा रूप शक्ति भाव में प्रकट होता है । इस शक्ति का प्रवाह विनाश और निर्माण दोनों ओर बहा है । निर्माण रूप में वह प्रेरणा-मयी, ममतामयी एवं असम्भव स्वप्नों को वास्तविक बनाने वाली है और उसका विनाशकारी रूप जहाँ एक ओर काली की महानता पाकर पापों को भस्म करता है दूसरी ओर कलह और द्वेष का कारण भी बन जाता है । वासवी, देवकी, नारियों के नहीं देवियों के चित्र हैं । घोर यन्त्रणाओं को सहने की उनमें असीम शक्ति है । जीवन भर अन्याय-जन्य कटुता का विषपान करके महान होकर वे हमारी श्रद्धा की पात्री बन उठी हैं । छलना, मागन्धी नारियों के नहीं दानवी के चित्र हैं, जिनके हृदय में करुणा के लिए कोई अवकाश नहीं । नारी के जीवन में पतन की पराकाष्ठा देखनी हो तो इन चरित्रों में । राजनीतिक कुचक्रों और कुमन्त्रणाओं का केन्द्र भी यही नारी हृदय बना । राजमद की लालसा ने छलना को सात्त्विक वृत्तियों से रहित बना दिया—रूप की ज्वाला ने मागन्धी को काशी की वार-विलासनी बनाया । इन रूपों में नारी ने अपनी शक्ति का दुरुपयोग किया । सात्त्विक और राजसी प्रवृत्तियों के द्वन्द्व, आदर्श

और यथार्थ का सघर्ष, अथवा श्रद्धा और इडा के रूप में अध्यात्म और भौतिकता के द्वन्द्व में शक्ति रूपिणी नारी का विश्लेषण भली प्रकार किया जा सकता है। इन दोनों प्रकार के द्वन्द्वों में नारी की शक्ति के दोनों पार्श्व—आदर्श नारी के रूप में शक्ति की उपासिका, अपने नग्नरूप में शक्ति की विनाशिका—देखने में आते हैं। पर अन्त में प्रसाद की कोई भी नारी कलक नहीं रह जाती। किसी न किसी सत्पात्र की छाया में अपने जीवन के कलुष को धोकर सद्मार्ग पर लग जाती है। सम्भवतः यथार्थ पर आदर्श की, असत्य पर सत्य की, अन्याय पर न्याय की, कुप्रवृत्तियों पर सुप्रवृत्तियों की और श्रद्धा और इडा के रूप में अध्यात्म की भौतिकता पर विजय दिखाना ही 'प्रसाद' का अभीष्ट रहा है। नारी की महानता का पूर्ण परिपाक श्रद्धा के रूप में हो पाया है जो हृदय की समस्त उदात्त प्रवृत्तियों की प्रतीक है। नारी के इसी उज्ज्वल पार्श्व को देखकर ही 'प्रसाद' जी कह उठे—

नारी तुम केवल श्रद्धा हो,  
विश्वास रजत नग पग तल में।  
पीयूष स्रोत सी बहा करो,  
जीवन के सुन्दर समतल में ॥

नारी में जो कुछ भव्य है, सुन्दर है, वह आदर्श नारी का प्रतीक बनकर प्रसाद के साहित्य में अवतरित हुआ है। ये आदर्श नारी-पात्र आदि से अन्त तक सात्त्विक भावनाओं से आनुप्राणित हैं। अत्म-बलिदान और उत्सर्ग की भावना से ही उनका सम्पूर्ण व्यक्तित्व आच्छादित है। 'प्रसाद' के ये आदर्श नारी-पात्र ही नैतिक आदर्श के आश्रय समझे जा सकते हैं। ये पात्र देश काल निरपेक्ष हैं क्योंकि जीवन के आदर्शवादी सिद्धान्त इनके मनोभावों के आलम्बन हैं। इनका विशेष गुण कष्टता, उदारता और सहानुभूति है। 'प्रसाद' का यह नारी-वर्ग उनका आदर्शवादी वर्ग है जो मंगल और कल्याण की वर्षा करता है।

नारी का दूसरा वर्ग जीवन की सुख-समृद्धि का, शोभा और शृंगार का प्रतीक है। 'चन्द्रगुप्त' में कानीलिया, 'स्कन्दगुप्त' में विजया और जयमाला, 'ध्रुवस्वामिनी' में ध्रुवस्वामिनी—इन पात्रों में राजसी-गरिमा के साथ अवसर पड़ने पर सघर्ष में जूझने की भी अपार शक्ति है। इनके मानसिक जगत् में भी सघर्ष है और बाहरी जगत् में भी। सहनशक्ति द्वारा ही इन सघर्षों पर वे विजय प्राप्त करती हैं।



# प्रसाद के नाट्य-गीत

सुरेन्द्र माथुर

नाटकीय रचना में गीत का एक महत्वपूर्ण स्थान है। गीत के ही द्वारा कवि अपने काव्य की भावनाओं को व्यक्त कर सकता है। हृदय में जिस प्रकार की भावनाओं का उतार-चढ़ाव होता है, ठीक उसी प्रकार गीत की तन्मयता में, उसकी लय में एवं उसके स्वर में उतार-चढ़ाव होता है। मानव की भावना-परिधि में दो प्रकार की भावनाएँ निहित हैं — एक सुख की, दूसरी दुःख की। जहाँ एक ओर मानव सुख एवं आनन्द के सागर में अपनी जीवन-तरी को छोड़ता है वही दूसरी ओर उसकी जीवनतरी जटिल एवं विकट समस्याओं में अपनी सास गिनती रहती है। ससार के झूझ, विश्ववेदना एवं भाग्य-विडम्बना से मुक्ति पाने की एकमात्र औषधि गीत ही है। गीत एक अनुभूतिनिष्ठ आत्म-संवेदनात्मक व सूक्ष्म रचना है। उसमें विषय या तो निमित्त मात्र होता है या होता ही नहीं। गीतों में जितने प्रकार होते हैं उनमें से कुछ प्रकार के गीत अपनी गेय शक्ति के कारण गीत भले ही कहलाये किंतु विषय-प्रधानता, वर्णनात्मकता एवं व्याख्या आदि के कारण उनमें अवश्य ही ऐसे तत्वों का अभाव होता है जो गीत में समाविष्ट होकर उसके मार्मिक-प्रभाव को हृदय के गूढ़तम स्तरों तक पहुँचाने में समर्थ होते हैं। गीत की तन्मयता में कठोरता पर कल्पना का परदा पड़ जाता है और दुःख उस रागधारा के प्रवाह में मधुमय हो जाता है। सुख को सुखातिरेक और दुःख को आनन्द में परिवर्तित करने वाला अलौकिक आह्लाद-गीतों में ही मिलता है।

गीत की उत्पत्ति का एकमात्र आधार है जीवन की तन्मयतामयी अनुभूतियाँ। उसकी प्रगति में जितना सतोष सुख होता है उससे भी अधिक उसके अभाव में असन्तोष और दुःख। दुःख ही में गीत की उत्पत्ति है। अपूर्वता, अभाव और वेदना एक ही भाव की भिन्न भिन्न स्थितियाँ हैं। मनुष्य की महत्ता उसकी चेतना है और जब दुःख से, वेदना से, अभाव से, चेतना उद्वेलित हो उठती है तभी गीत की सृष्टि होती है। गीत का प्रमुख लक्षण उसकी संकेतात्मकता, प्रतीकत्व, ध्वन्यात्मकता, अनुभूति की सूक्ष्मता व कोमलता, लाघव तथा अन्विति आदि हैं। गीत एक उच्चकोटि की साहित्यिक सृष्टि है जिसमें कवि की संगीतमयी वाणी उसकी आंतरिक भाव-विभूति एवं उसका अर्जित कला-कौशल एक साथ ही दिखाई देता है। कवि की सारी मनोग्रथियाँ गीत में आकर स्वतः खुल जाती हैं।

जिस प्रकार जीवन का सम्बन्ध हर्ष और विपाद में है उसी प्रकार

गीत का शरीर भी सुख-दुःख के ताने बाने से बुना गया है। युग की इन्ही नैराश्य-मयी भावनाओं से प्रभावित होकर एव कष्टमय वातावरण को देखकर हिन्दी कवियों के हृदय में भी करुणा और वेदना की मंदाकिनी बही और राष्ट्रीयता का भी आगमन हुआ जिसमें नाटककार प्रसादजी अग्रदूत बनकर आये।

भारत के प्राचीन नाटको में भी गीत अवश्य रहे, परन्तु आधुनिक नाटकों में गीतों की अधिकता रहती है। अधिकांशतः नाटककारों ने इन गीतों को मनोरंजन के सर्वश्रेष्ठ साधन के रूप में उपस्थित किया है। नाटक मानवीय चेष्टाओं का क्रियात्मक प्रदर्शन है। अभिनय में नाटकीय पात्रों की बाह्य-स्थूल क्रियाओं की अभिव्यक्ति तो होती ही है उनके मन की सूक्ष्म स्थितियों का व्यक्तीकरण भी होता है और मानव-जीवन में ऐसी स्थिति आती है जब मनुष्य भावनाओं में इस प्रकार तन्मय रहता है। जब वह हर्ष अथवा विषाद से इस प्रकार पीड़ित रहता है कि उसकी मारी स्थूल प्रक्रियाएँ शिथिल पड़ जाती हैं और उसकी बौद्धिक विश्लेषण की शक्ति मूक हो जाती है। गीत ही, जो भाव को आकार देने की क्षमता रखता है, उस अवस्था का सजीव चित्रण, प्राणमय प्रकाशन कर सकता है। चित्र और काव्य की इसी सन्धि का नाम नाटक है। अतः गीतों को नाटक में न रखना उसके एक आवश्यक तत्व से वंचित करना है, क्योंकि नाट्यगीत, नृत्य, काव्य और चित्र की समुक्त कला है। नाटक में गीतों की यही उपयोगिता है।

प्रसादजी के नाटको में 'नाट्यगीत' उनके पात्रों के द्वारा गाये जाने वाले गाने के रूप में समग्रहीत है। ये सभी गीत शुद्ध साहित्यिक हैं। राज्यश्री, विशाख, अजात-शत्रु, कामना, जनमेजय का नागयज्ञ, स्कन्दगुप्त विक्रमादित्य, एक छूट, चन्द्रगुप्त और ध्रुवस्वामिनी आदि नाटको में प्रसाद के नाट्यगीतों की सामग्री उपलब्ध है। ये गीत प्रायः सभी प्रकार के हैं—शृंगारिक, दार्शनिक, भक्ति-परक, राष्ट्रीय व प्रकृति-सौन्दर्यमूलक, किन्तु प्रधानता शृंगारिक गीतों की है। प्रसादजी ने अपने नाटको में गीतों को स्थान दिया है, वह किसी विशिष्ट उद्देश्य या धारणा को लेकर नहीं। वस्तुतः उन्होंने गीतों के ऐतिहासिक एव शास्त्रीय महत्त्व को समझा था। ऐतिहासिक महत्त्व को देखते हुए यह स्पष्ट है कि भारत के प्राचीन नाटको में गीतों का एक महत्त्वपूर्ण स्थान रहा है। शास्त्रीय दृष्टि से भी गीतों का महत्त्व कम नहीं है। नाटको में गद्य-संवादों के रहने से जो शिथिलता छाई रहती है उससे पाठक या दर्शक का मन ऊब जाता है इसीलिए नाटको में गीतों की आवश्यकता होती है। पंडित शालि प्रिय द्विवेदीजी के शब्दों में—“जीवन-यात्रा के शुष्क मरु-प्रदेश से थककर मनुष्य किसी न किस क्षण कुछ गुणगुनाना चाहेगा ही।” वास्तव में गीतों के रहने से नाटक की दुरुहता दूर हो जाती है। इसका अर्थ यह नहीं कि नाटको में गीतों की संख्या अधिक हो वरन् उसका उपयोग उचित अवसरों पर हो। प्रसाद के गीत-

चरित्र-चित्रण में भी सहायक है क्योंकि वे पात्रों की प्रवृत्तियों का दिग्दर्शन कराते हैं। नाटक में गीत ही उनके पात्रों के प्राण हैं। इतना ही नहीं प्रसाद के गीत रस के उद्रेक एव परिणाम की परिणति में भी सहायक हुए हैं। प्रसाद का कवि-हृदय मचल उठता है और वे काव्य-प्रवृत्ति के बश में होकर नाटकों में गीतों का समन्वय करते हैं। गीतों की स्थानीय उपयुक्तता और भाव-प्रदर्शन नाटक के दृश्यों को और भी अधिक तीव्र बना देते हैं। प्रसाद में सौंदर्य, प्रेम और यौवन अपनी पूरी मादकता से छलकते से प्रतीत होते हैं। अभाव की वेदना पीछे छूट जाती है। उन्हीं के शब्दों में—“अतीन्द्रिय जगत की नक्षत्र मालिनी निशा को प्रकाशित करता हुआ भावना की सीमा को लॉघ्र जाय।” प्रसाद के कल्पना-लोक में एक अद्भुत मादकता है, उल्लास है, वैभव है, वही पर अनन्त प्रेम है, यौवन है, सौन्दर्य है। कितना अनन्त सुख है इस कल्पना में—

“तुम कनक किरण के अन्तराल में

लुक-छिप कर चलते हो क्यों ?

नत मस्तक गर्व वहन करते

यौवन के धन रस कन दरते ।

हे लाज भरे सौन्दर्य !

बता दो मौन बने रहते हो क्यों ?

अधरों के मधुर कगारों में

कल-कल ध्वनि भी गुञ्जारों में

मधुसरिता - सी यह हँसी

तरल अपनी पीते रहते हो क्यों ?”<sup>१</sup>

भावोत्कर्ष में कवि-कल्पना कल्पना के अतीन्द्रिय लोक में ही जाकर विश्राम करती है। उपर्युक्त गीत में कल्पना की प्रौढ़ता एव रसात्मकता के दर्शन होते हैं। यौवन के उन्माद का, उसके असंगत प्रवाह का एक चित्र देखिए—

“आज इस यौवन के माधवी कुञ्ज में कोकिल बोल रहा !

मधु पीकर पागल हुआ, करता प्रेम प्रलाप,

शिथिल हुआ जाता हृदय, जैसे अपने आप ।

लाज के बन्धन खोल रहा !

बिछल रही चाँदनी, छवि - मतवाली रात,

कहती कम्पित अधर से, बहकाने की बात ।

कौन मधु मदिरा घोल रहा?”<sup>२</sup>

१—चन्द्रगुप्त मौर्य—प्रथमांक—पृ० ६३, स० २०१५ सस्करण

२—चन्द्रगुप्त मौर्य—तृतीय अंक—पृ ११५

असफल प्रेम, अतृप्त सौन्दर्य की भलक से खिन्न होकर भी कवि की उत्कट इच्छा होती है—

“सुधा - सीकर से नहला दो ।

लहरें डूब रही हों रस में,

रह न जायें वे अपने बस में,

रूप - राशि इस व्यथित हृदय-सागर को—

बहला दो !”

‘प्रसाद’ की कल्पना में उनका ऐन्द्रिय-सुख स्पन्दित होता सा प्रतीत होता है। उनका स्पर्श-सुख, स्मृति का अनुराग, समय और स्थल का अस्तित्व ये सब मानो एक ही भाव में डूबकर नीरव, निश्चल और अनन्त प्रकृति के अनादि तत्वों में मिल जाते हैं। यही कारण है कि प्रसाद के नाट्य-गीतों की अन्तिम पक्तियाँ प्रायः प्रकृति में ‘भव-विभव-पराभव’ की शाश्वत क्रियाओं में गीत का सार प्रकट कर देती हैं। देवसेना अपनी सूनी वेदना को हृदय की कहरा के आवरण में और देर तक नहीं छिपा सकती —

“लौटा लो यह अपनो थातो,

मेरी कहरा हा-हा खाती ।

विश्व ! न सम्भलेगी यह मुझ से,

इससे मन की लाज गँवाई ॥”

स्कन्दगुप्त नाटक में, जहाँ गीत रूप में पात्रों के हृदय के उद्गार उनके जीवन की गतिविधियों की व्यापक पृष्ठभूमि में व्यक्त किये जाते हैं वहाँ उनकी अनुभूति का संवेदन और भी तीक्ष्ण व मर्मस्पर्शी होता है। किन्तु उन स्थलों पर जहाँ असफल प्रेमियों, प्रणय बचिताओं, जीवन पथ के श्रान्त-क्लात किन्तु कर्मठ वीरों, जीवन-संग्राम के व्रणों को सहलाते हुए अतीत की स्मृतियों के सम्बल पर जीवित रहने वाले सदाशय पात्रों, जीवन और जगत् का तटस्थ सिंहावलोकन करने वाले दार्शनिकों और चोट खाकर तड़पने वाले आर्त्त हृदयों की पुकारें उठती हैं वहाँ पर प्रसाद के हृदय की अनुभूति का सारा स्रोत खुल पड़ता है। देवसेना अपनी कोमल भावनाओं का सागर लेकर जीवन के भावी सुख, आशा और आकांक्षा सबसे विदा लेती है। उसका प्रेम जीवन-गीतों में ही अनुप्राणित है, उस टूटे हुए प्रेम-पल्लवित स्त्री-हृदय में कितनी कसक है और है कितनी वेदना, जो श्रोता के हृदय को भी एक बार मथ डालती है —

आह ! वेदना मिली विदाई !

मैंने भ्रमवश जीवन सञ्चित,  
मधुकरियों की भोल लुटाई ।

छलछल थे सन्ध्या के भ्रमकण,  
आँसु-से गिरते थे प्रतिक्षण ।  
मेरी यात्रा कर लेती थी —  
नीरवता अनन्त अँगड़ाई ॥

भ्रमित स्वप्न की मधुसाया मे,  
गहन-विपिन की तरुछाया मे,  
पथिक उनींदी श्रुति में किसने —  
यह बिहाग की तान उठाई ॥

लगी सतृष्ण दीठ थी सबकी,  
रही बचाये फिरती कबकी ।  
मेरी आशा आह ! बावली,  
तूने खो दी सकल कमाई ॥”<sup>१</sup>

एक के बाद दूसरी पक्ति देवसेना के असफल प्रेम की वेदना को उसके जीवन की असार्थकता को, जगत् से बचा-बचाकर प्रेम के कोमल किसलय को पा लाने की थकान व्यक्त करती है । ऐसा प्रतीत होता है मानो जीवन-शक्ति आज बुझ जावेगी । यहाँ तक कि अन्त में देवसेना अपने भावों का विलयन विश्व में कर देती है और एक ही भाव की तन्मयता में प्रसादजी के पात्र, स्थल, गीत समय और दर्शक सभी बह जाते हैं ।

प्रसाद के कुछ गीतों में मर्म वेदना के चित्र भी मिलते हैं । अज्ञात शत्रु में श्यामा का यह गीत इसी प्रकार है । देखिए—

बहुत छिपाया, उफन पड़ा अब,  
सँभालने का समय नहीं है ।  
अखिल विश्व में सतेज फैला,  
अनल हुआ यह प्रणय नही है ॥  
कही तडप कर गिरे न बिजली,  
कही न वर्षा हो कालिमा की ।  
तुम्हे न पाकर शशांक मेरे,  
बना शून्य यह, हृदय नहीं है ॥  
×                      ×                      ×  
जली दीपमालिका प्राण की;

हृदय-कुटी स्वच्छ हो गई है ।  
 पलक-पाँवड़े बिछा चुकी हैं,  
 न दूसरा और, भय नहीं है ॥  
 चपल निकलकर कहाँ चले अब,  
 इसे कुचल दो मृदुल चरण से ।  
 कि आह निकले दबे हृदय से,  
 भला कहो, यह विजय नहीं है ।<sup>१</sup>

अथवा, मातृगुप्त का यह गीत—

संभृति के वे सुन्दरतम क्षण यों ही भूल नहीं जाना ।  
 'वह उच्छ्वङ्खलता थी अपनी'—कहकर मन मत बहलाना ॥  
 मादकता-सी तरल हँसी के प्याले में उठती लहरी ।  
 मेरे निश्वासो से उठकर अधर चूमने को ठहरी ॥

× × × ×  
 तुम अपनी निष्ठुर क्रीडा के विभ्रम से, बहकाने से,  
 सुखी हुए फिर लगे देखने मुझे पथिक पहचाने- से ।  
 उस सुख का आलिंगन करने कभी भूलकर आ जाना,  
 मिलन-क्षितिज-तट मधु-जलनिधि में मृदु हिलकोर उठा जाना ।<sup>२</sup>

प्रसाद के ऐसे गीतों में उनके हृदय की अनुभूति समरस होकर आकाश में नीलिमा की भाँति फैल गई है । इन गीतों में निर्वेद, दैन्य, मद, मोह, स्मृति, विषाद, अमर्ष, उन्माद आदि सभी गम्भीर भावनाओं की मार्मिक व्यञ्जना हुई है । कवि का हृदय इन गीतों में निखर आया है ।

कल्पना की उड़ान, अनुभूति की तीव्रता एवं प्रकृति की क्रियाओं में मानव की पूर्णता को दिखाने के पश्चात् भी प्रसाद किसी तथ्य तक नहीं पहुँच पाते क्योंकि वहाँ इतनी ऊँचाई पर फिर अत्यन्त शून्यता है, कल्पना निष्प्राण है और है बुद्धि से परे । देखिए—

क्षणिक वेदना अनन्त सुख बन, समझ लिया शून्य में बसेरा ।

पवन पकड़ कर पता बताने न लौट आया न जाय कोई ॥<sup>३</sup>

कथोपकथन और अभिनय से हृदय के सम्पूर्ण भावों की अभिव्यक्ति नहीं हो पाती । मनुष्य के हृदय में छिपे भावों की अभिव्यक्ति करना गीत का लक्ष्य है । प्रसाद के नाट्यगीतों की यह प्रधान विशेषता है । नाटक में होने के कारण गीतों और पात्रों

१—अजातशत्रु—द्वितीय अंक—पृ० ७८-७९, सम्बत् २००५ सस्करण

२—स्कन्द गुप्त विक्रमादित्य—प्रथम अङ्क, पृ० २३

३—अजातशत्रु—तृतीय अङ्क—पृ० १४९

का अटूट सम्बन्ध चरित्र के चित्रपट पर उनका सौन्दर्य और निखार देता है—

मीड मत खीचे बीन के तार ..... ।

जितनी कोमलता से भाव की ग्रन्थि खुली है, पीडा की कसक और असमर्थता का दुःख उतनी ही करुणा से व्यक्त हुआ है—

निर्दय उँगली ! अरो ठहर जा,

पल-भर अनुकम्पा से भर जा ।

यह मूर्छित मूर्छना आह-सी,

निकलेगी निस्सार ।

छेड़-छेड़ कर मूक तन्त्र को—

बिबलित कर मधु मौन यन्त्र को—

बिखरा दे मत, शून्य पवन में,

लय हो स्वर-संसार ।

मसल उठेगी सकरुण बोणा,

किसी हृदय को होगी पीड़ा ।

नृत्य करेगी नग्न विकलता,

परदे के उस पार ।<sup>१</sup>

प्रसाद के ये गीत केवल गीत ही नहीं, अपितु सगीत की कसौटी पर भी पूरे खरे उतरते हैं । ये उनके सगीतज्ञ होने का परिचय देते हैं ।

अनुभूति की सहजता और गम्भीरता उनके दार्शनिक, राष्ट्रीय व प्रकृति-प्रेम के गीतों में भी मिलती है । दार्शनिक भावना का एक चित्र 'स्कन्दगुप्त' में देखिये—

सब जीवन बीता जाता है, धूप छाँह के खेल-सहस्र ।

समय भागता है प्रतिक्षण में,

नव-अतीत के तुषार-रण में,

हमें लगाकर भविष्य-रण में,

आप कहाँ छिप जाता है ?

सब जीवन बीता ..... ।

बुल्ले, लहर, हवा के झोंके,

मेघ और बिजली के टोके ।

किसका साहस है कुछ रोके,

जीवन का वह नाता है । सब जीवन बीता .....!<sup>२</sup>

इसी प्रकार एक दूसरे गीत में देश प्रेम का चित्रण चित्रित किया गया है—

१—अजातशत्रु—प्रथम अङ्क पृ० ६२ ।

२—स्कन्दगुप्त विक्रमादित्य—तृतीय अङ्क पृ० १०

अरुण यह मधुमय वेश हमारा,  
जहाँ पहुँच अनजान क्षितिज को मिलता एक सहारा ।  
सरस तामरस गर्भ विभा पर—नाच रही तरुशिखा मनोहर ।  
छिटका जीवन हरियाली पर —मंगल कुंकुम सारा ।  
×                      ×                      ×                      ×  
हेम कुम्भ ले उषा सबेरे—भरती दुलकाती सुख मेरे,  
मदिर अँधते रहते जब—जगकर रजनी भर तारा ॥”

इस गीत में प्रसादजी ने देश-प्रेम के अतिरिक्त अर्थ गरिमा, भावों की उदात्तता, कल्पना की रमणीयता व सौन्दर्य-चित्रण को एक स्थान पर समाहित कर दिया है । इन दृष्टियों से प्रसाद का यह श्रेष्ठ गीत है ।

वीरत्व भावना से अनुप्राणित करने वाले गीत में प्रसादजी ने लिखा है—

हिमाद्रि तुंग शृंग से,  
प्रबुद्ध शुद्ध भारती—  
स्वय प्रभा समुज्ज्वला  
स्वतन्त्रता पुकारती—  
“अमर्त्य वीरपुत्र हो, हठ-प्रतिज्ञ सोच लो,  
प्रशस्त पुण्य पथ है—बढ़े चलो, बढ़े चलो ॥  
असंख्य कीर्तिरश्मियाँ,  
विकीर्ण दिव्य दाह-सी ।  
सपूत मातृभूमि के—  
रुको न शूर साहसी ।

अराति सैन्धु में —सुवाडवाग्नि से जलो,  
प्रवीर हो जयो बनी—बढ़े चलो, बढ़े चलो ।”

प्रसाद का यह गीत ओज-भावना के संचार के साथ-साथ छन्द-प्रवाह, पद-सौष्ठव से भी पूर्ण है ।

प्रसाद के सजीव चित्र कही-कही धरातल पर स्पष्ट उभर नहीं सके हैं परन्तु फिर भी उनकी आकृति हृदय में अङ्कित हो जाती है और ज्ञात होने लगता है मानो गीत के शब्द स्वयं चित्र बन गये हो । शैलेन्द्र की आलस्यपूर्ण वृष्णा श्यामा गाती ही है—

निजंन गोधूली प्रान्तर में खोले पर्यंकुटी के द्वार,  
दीप जलाये बैठे थे तुम किये प्रतीक्षा पर अधिकार ।  
बटमारो से ठगे हुए की ठुकराये को लाखों से,

१—चन्द्रगुप्त मौर्य—द्वितीय अङ्क पृ० १००

२—चन्द्रगुप्त मौर्य—चतुर्थ अंक पृ० १६४



किसी पथिक की राह देखते अलस अकम्पित आँखों से —

×                      ×                      ×                      ×

बीती बेला, नील गगन तम, छिन्न विपञ्ची, भूला प्यार,

क्षया-सदृश छिपना है फिर तो परिचय देंगे आँसू-हार ॥<sup>१</sup>

इस गीत का एक-एक शब्द पाठक के हृदय में सुनसान बीहड़ में बैठे हुए व्याकुल चित्त किन्तु बाहर में शान्त और सतत वियोग का चित्र स्पष्ट रूप से प्रतिबिम्बित कर देता है ।

प्रसाद प्रकृति की क्रियाओं को मानवीय भावों तथा मूर्त-चित्रों द्वारा उपस्थित करने में निपुण है । वे पार्थिव और अपार्थिव दोनों प्रकार के सौन्दर्य को सचेत कर देते हैं । प्रेम जितना ही सुन्दर है, उतना ही मधुर । मालविका उतना ही सुन्दर, कोमल, स्निग्ध और पवित्र चित्र अपने नेत्रों में उतारने का प्रयत्न करती है —

“ओ मेरी जीवन की स्मृति ! ओ अन्तर के आवुर अनुराग !

बैठ गुलाबी विजन उषा में गाते कौन मनोहर राग ?

चेतन सागर उर्मिल होता यह कैसी कम्पनमय तान,

यो अधीरता से न भीड़ लो अभी हुए है पुलकित प्रान ॥”<sup>२</sup>

कलाकार प्रसादजी यह जानते हैं कि अनुराग का वर्ण क्या है किन्तु मालविका के अनुराग में क्या वही लाली थी, वह लाल न होकर गुलाबी था । रक्तिम मालविका के प्राण उत्सर्ग के कगारे पर बैठे हुए प्राण अनुराग बनकर गाते-गाते उषा की गुलाबी भलक में विलीन हो जाते हैं ।

प्रसादजी की कल्पना सर्वत्र भावानुसारिणी है । गीतों में रसमूलक रमणीय कल्पना के ही दर्शन होते हैं । प्रभात की किरणों से सराबोर सुनहले कल्पना चित्र बहुत सुन्दर बन पड़े हैं । कवि कल्पना का सुन्दर-सौष्ठव ध्रुव स्वामिनी के इस गीत में दिखाई देता है—

अस्ताचल पर युवती सन्ध्या को खुनी अलक घुंघराली है ।

लो, मानिक मंदिरा की धारा अब बहने लगी निराली है ॥

भरली पहाड़ियों ने अपनी भोलियों की रत्नमयी प्याली ।

भुक चली चूमने बल्लरियों से लिपटी तरु की डाली है ॥<sup>३</sup>

ध्रुवस्वामिनी में इसी प्रकार के बहुत सुन्दर गीत भरे पड़े हैं । इन गीतों में कल्पना, भावुकता चित्रमयता, लाक्षणिकता एवं रसात्मकता का सुन्दर समन्वय है । प्रसाद के नाट्य-गीतों में एक आकर्षण शक्ति है जिससे हमारा हृदय खिंचता है, मन एकाकार हो

१ — अज्ञात शत्रु — द्वितीय अंक — पृ० १०४-१०५

२ — चन्द्रगुप्त मौर्य — चतुर्थ अंक — पृ० १८६

३ — ध्रुवस्वामिनी —

जाता है। मदाकिनी के गान में करुणा, वेदना और अतीत का दिग्दर्शन है। इस गीत में एक दर्दाला स्वर है, उसमें तड़पती एव अतृप्त आत्मा की पुकार है। विश्व कल्याण की कामना करती हुई वह पुकार उठती है—

“यह कसक अरे आँसू सहजा,  
बनकर बिन'अ, अभिमान मुझे  
मेरा अस्तित्व बता, रह जा।  
बन प्रेम छलक कोने-कोने  
अपनी नीरव गाथा कह जा।  
करुणा बन दुखिया वसुधा पर  
शीतलता फैलाता बह जा।”<sup>१</sup>

इसी प्रकार की भावनाएँ प्रसाद के चन्द्रगुप्त में भी मिलती हैं। सुवामिनी गाती है—

“निकल मत बाहर दुर्बल आह !  
लगेगा तुझे हँसी का शीत  
शरद नीरव माला के बीच,  
तडप ले चपला-सी भयभीत।  
×      ×      ×      ×  
हिला कर धड़कन से अविनीत  
जगा मत, सोया है सुकुमार।  
देखता है स्मृतियों का स्वप्न  
हृदय पर मतकर अत्याचार।”<sup>२</sup>

उपर्युक्त पक्तियों से यही ज्ञात होता है कि प्रसाद के पात्रों की आत्मा इन गीतों में एकाकार हो गई है। इस सम्बन्ध में प्रसादजी ने स्वयं ही लिखा भी है—  
“दुःख और करुणा मानव हृदय की कोमल एव सूक्ष्म वृत्तियाँ हैं। मानव हृदय को ये जितना छू सकती है उतनी अधिक दूसरी नहीं।” उन्होंने अपनी इसी धारणा की पुष्टि अपने नाट्य-गीतों में की है।

प्रसाद के गीत नाटक में अपनी स्वतन्त्र सत्ता रखते हैं। वे स्थान, पात्र एवं समयानुकूल हैं। डाक्टर जगन्नाथ प्रसाद शर्मा ने प्रसाद के नाट्य गीतों में कुछ अनौचित्य व त्रुटियाँ भी बताई हैं। वे हैं—

१—गीतों का अतिरेक जिसके कारण संगीत भी अरुचिकर हो जाता है।

२—गीतों का लम्बा व अव्यावहारिक होना जिसके कारण रगमच पर उनकी अनुपयुक्तता।

१—ध्रुवस्वामिनी (सम्बत् २००५ संस्करण) पृष्ठ १६

२—चन्द्रगुप्त मौर्य—प्रथमांक पृष्ठ ६५

वस्तुतः उक्त आरोप उनके कुछ ही गीतो पर अशत. लागू किया जा सकता है। समष्टि रूप से प्रसाद के नाट्यगीत प्रायः सामिप्राय दिखाई पड़ते हैं और कथा के मेल में है।

इसके अतिरिक्त प्रसाद के नाट्य-गीतो की एक विशेषता यह भी है कि यदि वे नाटको से अलग करके संग्रहीत कर दिये जायें तो उनके गीति-तत्व (Lyric element) में कोई कमी नहीं आती। यह विशेषता हमें अन्य नाटककारों के नाटको में नहीं मिलती। प्रसाद इस क्षेत्र में भी अग्रगण्य है।

इनके नाट्य-गीतो की भाषा सस्कृतनिष्ठ परिष्कृत खड़ी बोली है। यह बड़ी ही सरस है और इसके भावों को समझना भी दुष्कर नहीं। कोमल स्निग्ध शब्दों का चयन, पद योजना, छन्द प्रवाह उनकी अपनी ही वस्तु है। प्रसाद के नाट्य-गीतो में संगीत की धारा पूर्ण धौवन के साथ मदमाती-सी अपना मार्ग स्वयं निर्मित करती चलती है। प्रत्येक शब्द में कोमलता ने अपना स्थान ग्रहण किया है। शब्द-विन्यास मधुर एवं हृदयग्राही है। नाट्य-गीतो की मार्मिकता काव्यगत न होकर कथागत है। उसमें उनका आदर्श है। प्रसादजी ने स्वयं ही अपने इस आदर्श को व्यक्त किया है—

“कविता वह वर्णमय चित्र है जो स्वर्गीय भावपूर्ण संगीत गाती है। अधकार का आलोक से, जड का चेतन से और ब्राह्म-जगत का अन्तर्जगत से सम्बन्ध करना उसका मुख्य उद्देश्य है।”

प्रसाद के नाट्यगीत एक के बाद इसी आदर्श को छूते चले जाते हैं।

उपन्यास  
कहानी

## ‘प्रसाद’ के उपन्यास और युगीन शिल्प-विशेषतायें

प्रताप नारायण टण्डन

हिन्दी उपन्यास के विविध विकास युगों में एक स्पष्ट क्रमबद्धता लक्षित होती है। उसी को आधार बनाकर प्रत्येक युग की शिल्प-विषयक विशेषताओं का तुलनात्मक अध्ययन सम्भव है। जिस युग में जयशंकर “प्रसाद” का आविर्भाव हुआ, वह हिन्दी उपन्यास के विकास का सर्वाधिक महत्वपूर्ण काल है। इस युग की सामान्य विशेषताएँ सक्षेप में यही हैं कि इस युग के उपन्यासों के कथानक और पात्र काल्पनिकता के जाल से मुक्त होकर यथार्थता और व्यवहारिकता की ओर बढ़ते प्रतीत होते हैं। पूर्वयुगीन कथापरम्परा के फलस्वरूप वे आदर्शवाद का अनुगमन तो करते हैं, परन्तु उनमें नवीन युग की समस्याओं के प्रति उदासीनता नहीं मिलती। इस दृष्टि से इस युग के उपन्यासों की एक प्रधान विशेषता यह है कि उनमें सामूहिक रूप से अनावश्यक आदर्शवादिता का बहिष्कार किया गया है।

वर्तमान युग में हिन्दी उपन्यास की जो नई प्रवृत्तियाँ देख पड़ती हैं, अपने बीज रूप में वे इस युग के उपन्यासों में न्यूनाधिक मात्रा में विद्यमान हैं। इस युग के उपन्यासों में जो समस्याएँ उठाई गई हैं, वे व्यक्तिगत या पारिवारिक न होकर समाज-व्यापी हैं और सामाजिक सीमाओं का स्पर्श करती हैं। इस युग के प्रमुख उपन्यासकारों ने भारतीय नागरिक एवं ग्रामीण जीवन के अनेक महत्वपूर्ण पक्षों तथा उनसे सम्बन्धित विविध प्रश्नों पर मानसवादी दृष्टिकोण से विचार किया। यही कारण है कि उनकी कृतियाँ जनता का साहित्य हैं, जिनमें जनता का जीवन प्रतिबिम्बित होता है।

कथानक में नाटकीयता के तत्व के समावेश की दृष्टि से इस युग के उपन्यासों को दो वर्गों में विभाजित किया जा सकता है। प्रथम वर्ग में वे उपन्यास आते हैं, जिनमें घटना-संयोजन में अपेक्षाकृत नाटकीयता का बहिष्कार किया गया है और दूसरे वर्ग में वे उपन्यास आते हैं, जिनमें नाटकीय तत्व बहुलता से मिलते हैं। इस दूसरे वर्ग के उपन्यासों में भावनात्मकता का भी प्राधान्य हो गया है। प्रसाद के लिखे हुए उपन्यास इसी वर्ग के अन्तर्गत हैं।

प्रसादजी के उपन्यासों में शिल्प की दृष्टि से यह उल्लेखनीय बात है कि उनके कथानक में अनावश्यक उलझाव अतिशय रूप में मिलता है। इसका कारण भी पूर्वयुगीन उपन्यास साहित्य का प्रभाव ही है। क्योंकि उसमें अधिक से अधिक उलझाव कथा में उत्पन्न करने की प्रवृत्ति थी और यह प्रवृत्ति पूर्व-युगीन

उपन्यासों की प्रमुख विशेषता के रूप में स्वीकार की जाती है। जहाँ तक पूर्वयुगीन उपन्यासों का ही सम्बन्ध है, उनमें इस प्रवृत्ति के विद्यमान होने के कारण कथा में उत्सुकता-वृद्धि का उद्देश्य था। उस युग में प्रधानता जासूफी और तिलिस्मी उपन्यासों की बड़ी संख्या में रचना का भी यही कारण है। परन्तु प्रसाद के उपन्यासों में यही प्रवृत्ति कुछ परिवर्तित रूप में मिलती है।

प्रसादजी का महत्त्व हिन्दी साहित्य के क्षेत्र में एक नाटककार तथा कवि के रूप में ही मुख्यतः है, एक उपन्यासकार के रूप में कम, यद्यपि प्रसाद की लिखी हुई कतिपय औपन्यासिक कृतियाँ इस क्षेत्र विशेष में उनकी प्रौढ़ता और क्षमता की परिचायिका हैं। कथा-विषय और उपन्यास-परम्परा की दृष्टि से प्रसाद एक विशेष औपन्यासिक प्रवृत्ति के अन्तर्गत आते हैं। यह प्रवृत्ति है प्रेमचन्द द्वारा प्रवर्तित यथार्थपरक विचार-दृष्टि, जिसमें आदर्शवादी तत्वों की झलक भी यत्र-तत्र मिलती है। जहाँ तक केवल प्रसादजी का सम्बन्ध है, वह न केवल प्रवृत्ति की दृष्टि से, वरन् भाषा-शैली और वैचारिक दृष्टिकोण के कारण भी इसी कथा-परम्परा में आते हैं। “प्रसाद” का सर्वप्रथम उपन्यास “ककाल” था, जिसका प्रकाशन सन् १९२९ में ही हुआ था। उस समय तक हिन्दी उपन्यास के क्षेत्र में ऐसी कृतियाँ अपवादस्वरूप ही मिलती थी, जिनसे किसी क्षेत्र में कोई प्रेरणा ग्रहण की जा सकती हो। इसलिए स्वभावतः हिन्दी में आदर्शवादी उपन्यासों का ही प्रचलन अधिक था। आदर्श-भावना से ओत-प्रोत उपन्यास बड़ी संख्या में लिखे जाते थे और उनसे हट कर किसी मौलिक दृष्टि-कोण के समावेश की ओर कोई ध्यान देने की आवश्यकता नहीं समझी जा रही थी। यद्यपि किसी समन्वित दृष्टि-कोण से युक्त कृति को पूर्णतः आदर्शवादी या यथार्थवादी घोषित करना बहुत उचित नहीं लगता, पर इतना निश्चित है कि यथार्थ-परक दृष्टिकोण तब तक उपन्यासों में समाविष्ट नहीं हुआ था। किसी सीमा तक इस प्रवृत्ति का कारण भी पूर्वयुगीन प्रभाव ही था।

उपर्युक्त पृष्ठभूमि में यह स्वीकार करना चाहिये कि प्रौढ़ यथार्थवादी दृष्टि-कोण का समावेश हिन्दी उपन्यास के लिये एक असामान्य कथा-तत्व था। इस दृष्टि से प्रेमचन्द के अतिरिक्त प्रसादजी ही ऐसे उपन्यासकार थे, जिन्होंने इस तत्व पर विशेष गौरव दिया। उनका लिखा हुआ उपर्युक्त उपन्यास सर्वप्रथम सामाजिक उपन्यास है, जिसमें सामयिक परिस्थितियों के विरुद्ध असन्तोष और विद्रोह का स्वर है। कहा जा सकता है कि यह उपन्यास हिन्दी उपन्यास की ठेठ यथार्थवादी परम्परा की प्रवर्तक कृतियों में है।

यहाँ एक दूसरी बात भी ध्यान में रखने योग्य है। वह यह कि परम्परागत औपन्यासिक कथा-निर्माण की दृष्टि से देखने पर “ककाल” भारतेन्दुयुगीन सुधारवादी आदर्शपरक दृष्टिकोण प्रधान उपन्यास कहा जायगा।

कथा-रूपों और रचनात्मकता की दृष्टि से ‘काल’ की कथा दो भागों में विभक्त की जा सकती है। उनका आधार दो प्रधान कथा-सूत्र हैं। इन दोनों कथा-सूत्रों को लेखक ने समानान्तर विकास की ओर अग्रसर किया है। उत्तरी भारत के अनेक धार्मिक-ऐतिहासिक नगरों के जीवन को यथार्थ रूप में चित्रित किया गया है और मार्मिक अनुभूतियों को अभिव्यक्ति दी गई है। स्पष्ट है कि यह प्रेमचन्दयुगीन बहुत से अन्य उपन्यासों की आधार-भूमि से भिन्नता रखता है। जैसा कि अभी कहा गया है, इसमें प्रधान कथा-सूत्र दो ही हैं, पर उनके साथ अनेक सहायक कथा-सूत्र भी हैं, जिनका आधार विविध प्रासंगिक घटनाएँ हैं। भारतेन्दुयुगीन उपन्यासों की कथा में जो घटना-वैचित्र्य मिलता है, उसका इस उपन्यास में अभाव नहीं है। इन्हीं कुछ कारणों से कहीं-कहीं ऐसा प्रतीत होता है कि उपन्यास के कथानक का विकास स्वाभाविक रूप में नहीं हो पा रहा है। कुछ स्थल तो ऐसे हैं, जहाँ भारतेन्दु युग के तिलिस्मी उपन्यासों के समान ही घटनाओं का ज्वार उठता है। लेकिन यह उल्लेखनीय बात है कि यह घटना-वैचित्र्य किसी सीमा तक अपने पीछे उद्देश्य लिये हुए है—उदाहरणार्थ उपन्यासकार का वर्गाश्रम धर्म विषयक दृष्टिकोण।

“काल” की कथा का आरम्भ श्रीचन्द्र और किशोरी के चरित्र को आधार बनाकर विकसित हुआ है। बीच में पूर्व-कथा का भी आभास लेखक ने दिया है, जो उसकी पृष्ठभूमि को स्पष्ट करता है। मंगलदेव के चरित्र को आधार बनाकर यही से दूसरा सूत्र भी समावेशित हो जाता है, जो विविध प्रासंगिक चरित्रों को सहायक बनाकर विकसित हुआ है। कथा में विविध नगरों का उल्लेख आता है, जहाँ उसकी अनेक घटनाएँ घटित होती हैं। ‘घण्टी’, ‘तारा’, ‘गुलेनार’, ‘बाथम’, ‘यमुना’, ‘नन्दा’ आदि के चरित्र भी विविध प्रासंगिक कथाओं की आधार-भूमि हैं। ‘गाला झाङ्गू’ तथा उसकी कन्या की कथा को स्फुट अंश के अन्तर्गत रखा जा सकता है। ‘विजय’ द्वारा हत्या हो जाने के पश्चात् उपन्यास के घटना-चक्र में अपेक्षाकृत तीव्रता आ जाती है। उपन्यास के अन्तिम कथा-भाग में नाटकीयता का समावेश बहुलता से हुआ है और भारत संघ की स्थापना के साथ कथा की समाप्ति होती है।

‘प्रसाद’ जी का दूसरा उपन्यास “तितली” भी तत्त्वगत एकता के कारण इसी परम्परा में आता है। इस उपन्यास का प्रकाशन सन् १९३४ में हुआ था। लेखक के पूर्व प्रकाशित उपन्यास “काल” में यथार्थवादी दृष्टिकोण का प्राधान्य आदर्शवाद का पोषण न होने की दृष्टि से उल्लेख्य था। यह एक विशिष्ट तथ्य है कि “तितली” का स्थान भी उसी की परम्परा में है। इस उपन्यास में भारतीय ग्राम्य और नागरिक जीवन की पृष्ठभूमि में कुछ पारिवारिक समस्याओं को उठाया गया है। इसकी कथा में ग्राम-सुधार आदि की भावनाएँ भी मिलती हैं, जो प्रेमचन्द के सामाजिक उपन्यासों की सुधारवादी भावना से साम्य रखती हैं। इस कारण से “तितली” का यथार्थवादी

स्वर भी हल्का पड़ गया है। उपन्यास की कथा के सगठन में उस तत्व का अभाव है, जिसकी 'ककाल' में प्रधानता थी। इन्हीं कारणों से यह भ्रम होता है कि यह उपन्यास उस आदर्शवादी उपन्यासों की परम्परा में आने वाली कृति है, जो भारतेन्दु-युगीन उपन्यासकारों द्वारा आविर्भूत होकर परवर्ती युगों में प्रशस्त हुई।

भारतीय आदर्श-भावना और ग्राम-सुधार के दृष्टिकोण को भी इसमें देखा जा सकता है। परन्तु यह एक महत्वपूर्ण तथ्य है कि इस प्रकार की कथा-वस्तु को आधार-रूप में ग्रहण कर जो उपन्यास लिखे गये, उनका प्रसार प्रेमचन्दोत्तर युग तक है।

“तितली” का कथानक भी कई धाराओं में विभाजित होकर विकसित हुआ है। स्थूल रूप से यह कहा जा सकता है कि इसमें भी दो प्रधान कथा-सूत्र हैं। विविध स्थलों पर इन दोनों प्रधान-सूत्रों में अनेक सहायक कथा-सूत्र विभिन्न प्रासंगिक कथाओं का आधार लेकर समावेशित होते चलते हैं। परन्तु घटनाओं का जो बाहुल्य और वैचित्र्य ककाल में मिलता है, इसमें वह कुछ भिन्न रूप में है, यद्यपि इसमें प्रासंगिक और गौण कथाओं के प्रति उदासीनता प्रकट की गई लगती है।

“तितली” में ‘बजो’ (तितली) और ‘मधुआ’ (मधुवन) के चरित्र की प्रधानता उपन्यास के प्रारम्भ से लेकर अन्त तक है। यही कथा के प्रधान सूत्र का आधार है। कथा का दूसरा सूत्र ‘इंद्र देव’ और ‘शैला’ से सम्बन्ध रखने वाले अंश को लेकर विकसित होता है, जिसमें उपन्यासकार ने पूर्व-कथा का परिचय स्पष्टता के लिए दिया है। ‘श्यामदुलारी’, ‘अनवरी’, ‘सुखदेव’, ‘राजो’, ‘मैना’, ‘रामजस’ तथा ‘श्यामलान’ आदि पात्र सहायक कथा-सूत्रों के आधार हैं। उपन्यास की कथा के मध्य भाग के पश्चात् उसमें अतीव गतिशीलता आ जाती है। कथा का अन्त अनेक नाटकीय मोड़ों के पश्चात् ‘तितली’ और ‘मधुवन’ के मिलन से होता है।

हिन्दी उपन्यास में कथा-शिल्प के क्षेत्र में जो क्रमिक विकास हुआ है, वह उसकी प्रगति रेखा को स्पष्ट करता है। हिन्दी उपन्यास विकास के प्रथम दो युगों में कथा-शिल्प के रूपों की दृष्टि से जो नवीनता मिलती है, वह एक महान कथा परम्परा के शिल्प-रूपों के प्रभाव के फलस्वरूप ही, अवश्य ही इस कथन का यह अर्थ नहीं कि इन युगों में कभी हिन्दी उपन्यास ने स्वयं अपने रूप-निर्माण और शिल्प के क्षेत्र में कोई प्रयत्न नहीं किया। इसका तात्पर्य केवल इतना ही समझना चाहिये कि हिन्दी उपन्यास की पूर्व कथा-परम्परा बहुत विस्तृत थी। इसलिये उसकी विविध प्रवृत्तियों में शिल्पगत इतनी अनेकरूपता मिलती है कि उसका प्रभाव भावी विकास-युगों पर उतनी विशदता ही से पड़ा।

कथा-तत्वों के विकास और परिवर्तन की दृष्टि से यह बात स्वीकार की जानी चाहिये कि जहाँ इस युग का पूर्ववर्ती उपन्यास-साहित्य घटना प्रधान होता था और



उसमे पात्रो की चारित्रिक विशेषताओ के उद्घाटन का प्रयत्न बहुत कम किया जाता था, वहाँ इस परवर्ती युग के उपन्यास साहित्य के विषय मे यह सत्य नहीं है। पूर्व-युगो के उपन्यासो मे लेखक अपनी दृष्टि केवल उपन्यास के कथानक पर रखता था, पात्र-तत्व को गौण समझ कर। इसी कारण उन उपन्यासो मे कथानक की बोझिलता इस सीमा तक बढ जाती थी कि न तो उसका निर्वाह हो पाता था और न चरित्र-चित्रण तथा अन्य तत्वो मे कलात्मकता का समावेश होता था, इसलिये उनमे कथा-शिल्प के नवीनतर रूपो के स्थान पर एक ही ढाँचे के दर्शन सब स्थानो पर होते है। इस परवर्ती युग के उपन्यासो मे कथानक, पात्र तथा अन्य तत्वो में जो सतुलन परिलक्षित होता है, वह इस दृष्टि से औपन्यासिक उपलब्धि का परिचायक है।

# प्रसाद का कहानी-साहित्य

अभया गोयल

अपरूप सौन्दर्य के स्रष्टा कवि तथा सांस्कृतिक गरिमा के चित्रण में सिद्धहस्त नाटककार होने के साथ ही प्रसादजी का व्यक्तित्व कथाकार के रूप में भी उतना ही सचेतन और प्रभावी है। उसका महत्त्व इस दृष्टि से भी अधिक है कि कहानीकार प्रसाद में यत्र-तत्र कवि का सहज भावुक स्वरूप भी उभरा है, नाटककार का नाट्य-कौशल भी और दार्शनिक तत्त्ववेत्ता का गम्भीर चिन्तन भी। इस समन्वित योगदान ने उनके कहानीकार रूप को एक विशिष्टता और कला को अधिक मौलिकता तथा विलक्षणता प्रदान कर दी है। यो समग्र रूप से देखने पर ऐसा प्रतीत होता है कि प्रसाद जीवन की शाश्वत भावनाओं के कलाकार हैं, सामयिकता का चित्रण उनमें उतना नहीं है। इसलिए प्रायः ऐसा भासित होने लगता है कि कहानीकार प्रसाद पलायनवादी हैं, उनकी कहानियाँ जीवन के लिये उपादेय न होकर, केवल कल्पना-विलास की वस्तु हैं और काव्य की श्रीसुषमा से युक्त भावों की विशद मञ्जूषा मात्र हैं। सूक्ष्म दृष्टि से देखने पर ज्ञात होता है कि उनके कहानी-साहित्य में विशिष्टता अवश्य है किन्तु पलायन न प्रसादजी की प्रकृति में था और न उनकी कला में प्रकट हुआ है। ऐसा भासित होने का मूल कारण संभवतः स्वयं उनके व्यक्तिगत संस्कारों में सम्निहित है। अपने शैशव में प्रसादजी ने आभिजात्य का सम्पूर्ण गौरव देखा था पर वय की चढती वेला में उन्हें अनेक संघर्षों और सांसारिक विषमताओं से टकराना पड़ा। इसके फलस्वरूप यद्यपि उनका जीवन एक अविराम गति, एक माधुर्यपूर्ण अवसाद के रूप में परिणत हो गया किन्तु 'व्यथा की नीली लहरों' के बीच भी क्षुतिमान सुख-मणियों का दर्शन करने वाले प्रसाद ने निराशावादी होने की अपेक्षा हर कष्ट को हँस कर सहा, हर आघात को सस्मित स्वीकार किया और अतः के आलोडन को छिपाकर, साहित्य में सुखद चित्र ही अधिक प्रस्तुत किये जो निर्बाध कल्पना के कारण कही धरती से दूर और कही वैभव के प्रसन्न वातावरण के कारण अधिक चटकीले जान पड़ते हैं। कहानियों के अन्तर्गत कल्पनामय चित्रों, ऐश्वर्यपूर्ण दृश्यों की बहुलता और अभिजातवर्गीय भाषा का रहस्य उनकी इस सतुलित मनो-वृत्ति एवं कवि सुलभ सहज भावुकता के पीछे खोजा जा सकता है। जिस अविराम संघर्ष को प्रसादजी ने झेला था और जिस आधुनिक विषमता से उनका साक्षात्कार हुआ था, साहित्य में भी उसका यथातथ्य निरूपण करके, उसे इतिवृत्तात्मक धूमिल 'पोट्रेंट' के रूप में प्रस्तुत करना संभवतः उन्हें प्रिय नहीं था। आनन्द की निरन्तर

प्राप्ति और जीवन में उसका प्रतिफलन ही उनका सबसे बड़ा सुख और सबसे महत् सन्देश था । “इरावती” में एक पात्र के माध्यम से इसी धारणा का स्पष्ट निरूपण है—

“हाँ मेरी विचारधारा पगु नहीं, उन्मुक्त नील आकाश की तरह विस्तृत सब को अवकाश देने के लिये प्रस्तुत । चारों ओर आनन्द की सीमा में प्रसन्न और वह प्रसन्नता प्रत्येक अवस्था में रहने वाले प्राणी के विरुद्ध न होगी । .. विश्व का उज्ज्वल पक्ष अधिकार की भूमिका पर नृत्य करता-सा दीख पड़े, सब को आलिङ्गित करके आत्मा का आनन्द, स्वस्थ, शुद्ध और स्ववश रहे, यह स्थिति क्या अच्छी नहीं ?”

यह स्वयं प्रसाद का जीवनादर्श है और उनका जीवन-सन्देश, अतः उनके साहित्य के अन्तर्गत सामग्री का चिन्तन-मनन इसी के परिपाश्वर्य में करना वाञ्छनीय है । कहानी साहित्य का मूल्यांकन भी इसी की पृष्ठभूमि में अपेक्षित है । इसका कारण है कि किसी भी साहित्यकार का कृतित्व उसके अपने व्यक्तित्व, रुचि तथा परम्परागत संस्कारों पर बहुत कुछ निर्भर है । इस दृष्टि से प्रसादजी का व्यक्तित्व विविधपक्षीय है । काव्यकार की दृष्टि से तो उनके व्यक्तित्व का प्रतिरूप है— “शांत गभीर सागर जो अपनी आकुल तरङ्गों को दबा कर घूप में मुस्करा उठा है, या फिर गहन आकाश जो भ्रम्रा और विद्युत् को हृदय में समाकर चाँदनी की हँसी हँस रहा है ।” इसी कारण उनके काव्य में जो कुछ है, सब प्रच्छन्न रूप में है । युग के प्रति असन्तोष अथवा उसकी विषमताओं को भी बाड़व की तरह हृदय में दबा कर, उन्होंने काव्य में आनन्द के सुन्दर मोती ही भेंट किए हैं । नाटककार के रूप में उनका व्यक्तित्व अपेक्षाकृत मुखर है क्योंकि अपने नाटकों में उन्होंने अतीत को माध्यम बनाकर, उसमें युगीन समस्याओं का प्रतिफलन किया है । कहानीकार की दृष्टि से उनका व्यक्तित्व बहुरंगी है जिसने कहीं प्रणय-पुलक को दुलराया है, कहीं सवेदना के मजल कणों को बिखराया है और यथार्थोन्मुख कहानियों को छोड़ कर सर्वत्र सूक्ष्म रूप में ही सामयिक चेतना की अभिव्यजना की है । इन समस्त विशिष्टताओं के कारण कहानीकार प्रसाद की पूर्ण समता हिन्दी साहित्य में कहीं नहीं खोजी जा सकती । उनकी कहानियों में जो ‘प्रसादत्व’ है उसी के कारण उनके नाम के पीछे भी प्रेमचन्द के समान किसी स्कूल की परम्परा नहीं जुड़ सकी, यद्यपि आशिक रूप में उनकी शैली के अनुकरण का प्रयास हुआ अवश्य ।

हिन्दी कहानी-क्षेत्र में प्रसादजी के अवतरण से पूर्व “सरस्वती” का प्रकाशन प्रारम्भ हो चुका था और कहानी की धारा तीव्र वेग से आगे बढ़ रही थी । जीवन की व्यस्तता और सघर्ष उत्तरोत्तर वृद्धि पर थे । ऐसी स्थिति में अवकाश के क्षण

१—“इरावती” पृष्ठ १०४ ।

२—डा० नगेन्द्र, “आधुनिक हिन्दी नाटक”, पृष्ठ ७

स्वत ही सिमट रहे थे और विस्तार पूर्ण उपन्यासों के स्थान पर छोटी कहानियों के प्रति जनता की रुचि विशेष रूप से बढ़ रही थी। सन् १९०६ में प्रसादजी की प्रेरणा से प्रकाशित “इन्दु” पत्रिका ने इस दिशा में महत्वपूर्ण योगदान दिया। “सरस्वती” में प्रकाशित कहानियों की परम्परा इसके द्वारा और अधिक पुष्ट हुई। “सरस्वती” की प्रारम्भिक कहानियों को आख्यायिका के नाम से अभिहित किया गया था क्योंकि इनकी शैली प्रधान रूप से वर्णनात्मक थी और स्वरूप कहानियों के समान न होकर आख्यायिकाओं के अधिक निकट था - ऐसे समय “इन्दु” ने विशेष रूप से कहानी की एक नवीन धारा का सूत्रपात किया। इस क्षेत्र में प्रसादजी का आगमन “इन्दु” के द्वारा ही हुआ। उनकी सर्वप्रथम कहानी ‘ब्रह्मर्षि’ इसमें अप्रैल १९१० ई० (किरण ६, चैत्र स० ६७) में तथा दूसरी कहानी ‘पचायत’ (कला २, किरण १, श्रावण ६७) में प्रकाशित हुई। उनकी प्रथम उल्लेखनीय कहानी ‘ग्राम’ का प्रकाशन इसमें सितम्बर १९१० के अंक में हुआ। इस कहानी में सर्वप्रथम जीवन का यथार्थ चित्रण प्राप्त होता है। क्रम-विकास की दृष्टि से प्रसादजी के कहानी-साहित्य में तीन सोपान अत्यन्त स्पष्ट हैं। उनके प्रारम्भिक कहानी-संग्रह “छाया” (१९१२) तथा “प्रतिध्वनि” (१९२६) काव्यात्मक धरातल पर प्रतिष्ठित हैं। इनमें सगृहीत कहानियों में कथावस्तु कम और भावात्मकता अधिक है, अतः वे कहानी की अपेक्षा गद्यगीत तथा रेखा-चित्र अधिक हो उठी हैं। जिस प्रकार प्रारम्भ में कोई निश्चित लक्ष्य न होने के कारण “चित्रा-धार” व “भरना” आदि की कविताएँ - प्रेम, भक्ति, दर्शन आदि विभिन्न प्रवृत्तियों को ग्रहण करके लिखी गईं, उसी प्रकार कोई सुनिश्चित आदर्श सम्मुख न होने के कारण इन कहानियों की रचना भी प्रयोग रूप में हुई। इनमें युगीन सकेत अत्यन्त अस्फुट रूप में प्राप्त होते हैं। अब तक की कहानियाँ प्रमुख रूप से घटना प्रधान और इति-वृत्तात्मक होती थीं किन्तु प्रसादजी ने सर्वप्रथम भावात्मक कहानियों का सूत्रपात किया, जिनमें बौद्ध दर्शन का अधिक प्रभाव होने के कारण, उत्सर्ग व करुणा की अतः सलिला निरन्तर प्रवाहित हैं। सन् १९१६ में हिन्दी-कहानी-क्षेत्र में प्रेमचन्दजी का आविर्भाव भी एक युगांतरकारी घटना है जिनकी कहानियों में वस्तुतः एक युग सिमट आया है। प्रसाद से विपरीत अपनी प्रारम्भिक कहानियों में वे अधिकतर सुधारवादी और उपदेशक रहे, साथ ही उनमें आदर्श का पूर्ण प्रस्फुटन है। प्रसादजी का तीसरा कहानी संग्रह “आकाशदीप” सन् १९२६ ई० में प्रकाशित हुआ, जिसमें १९२६ ई० से १९२९ ई० तक की ‘आकाशदीप’, ‘ममता’, ‘स्वर्ग के खड्गहर में’, ‘सुनहला साँप’, ‘हिमालय का पथिक’ आदि उन्नीस कहानियाँ सगृहीत हैं। कहानी की दृष्टि से यह काल वास्तव में मध्यम सोपान है क्योंकि “आकाशदीप” में जहाँ एक ओर गतकाल की कहानियों की अस्पष्ट मोहमयी छाया है, वहाँ अनागत की कहानियों के यथार्थ की कलात्मक व सकेत-पूर्ण आयोजना भी। वस्तुतः यह वह मध्यस्थल है जिसमें पूर्व-

निश्चित भावुकता का योग होने के साथ ही यथार्थ दृष्टि का अवतरण भी है। 'हिमालय का पथिक', 'कला', 'रूप की छाया' आदि कहानियाँ "प्रतिध्वनि" संग्रह के अधिक निकट हैं क्योंकि कथावस्तु की सूक्ष्मता के कारण वे गद्य गीतो व रेखाचित्रों का आभास देती हैं। इसके उपरान्त तृतीय सोपान के अन्तर्गत "आँधी" (१९३१) एवम् 'इन्द्रजाल' (१९३६) संग्रह आते हैं, जिनमें जीवन का तलदर्शी अनुभव विद्यमान है। इस स्थल पर पहुँच कर प्रसाद की कवि-दृष्टि यथार्थ में आवेष्टित सामाजिक विभीषिकाओं और जीवन की कटुताओं की ओर भी सकेत करती है। उनके कलाकार मन पर हुई प्रचलित सामाजिक दुर्व्यवस्थाओं की तीव्र प्रतिक्रिया 'बेड़ी', 'मधुआ', 'वीसू' आदि कहानियों में प्रकट हुई है, पर उसका रूप सर्वत्र सयमित है। इन वर्णनों में धीमत्सता या उच्छ्व खलना कही नहीं है। अपनी रसवादी दृष्टि के अनुकूल अब तक कला के जो प्रतिमान प्रसादजी ने सुस्थिर किये थे, वे भी इनमें निखर कर आये हैं।

साहित्य के विविध क्षेत्रों में अपनी प्रतिभा का दान देने वाले कलाकार से कहानी के क्षेत्र में भी एकागिता की अपेक्षा नहीं की जा सकती। उनके साहित्य में जीवन का बहुविध स्वरूप अपनी समस्त चेतना और अनुभूति लेकर उतरा है जिसमें धूप-छाँहमय जीवन के अनेक रंग अत्यन्त सतुलित रूप में पुरे हुए हैं। स्वभावतः कहानी के क्षेत्र में भी विषय-वस्तु का वैविध्य दृष्टिगत होता है। उनकी कुछ कहानियाँ प्रेम को पाथेय बनाकर चली हैं, कुछ का केन्द्र-बिन्दु कोई भाव विशेष है और कुछ प्रतीकात्मक शैली में लिखी गई हैं। कुछ कहानियों का आधार ऐतिहासिक पृष्ठभूमि है और कुछ सामाजिक विषमताओं से प्रेरित होकर लिखी गई हैं। इस प्रकार विषय के दृष्टिकोण से उनकी कहानियों का वर्गीकरण निम्न प्रकार से किया जा सकता है—

**पौराणिक कहानियाँ—**'ब्रह्मर्षि' तथा 'पंचायत'—(चित्राधार) प्रसादजी की प्रारम्भिक कथा है जिनकी कथावस्तु पौराणिक आधार-भूमि पर संगठित है। अनेक संस्कृत ग्रंथों व पुराणों आदि के मनस्वी अध्वेता होने के कारण संभवतः उनकी रचि प्रारम्भ में पुराणों से सूत्र लेकर कथा-निर्माण के लिए बड़ी। इन दोनों ही कथाओं में उत्तर-कालीन कलात्मक सौष्ठव और मार्मिकता का अभाव है, पर उनकी दीर्घ कहानी-माला के प्रथम पुष्प होने की दृष्टि से यह उल्लेखनीय अवश्य है।

**प्रागैतिहासिक कहानी—**'चित्रमंदिर' (इन्द्रजाल) इसी कोटि की कहानी है जिसमें प्रसाद की कल्पना काल की दीर्घ सीमा पार कर, अतीत के उस छोर पर पहुँच गई है, जहाँ मानव-सभ्यता अपनी सुतावस्था में थी और भावनाओं की अभिव्यक्ति से अनभिज्ञ मनुष्य जडवत् था। एक दिन अकस्मात् प्रकृति के नाना व्यापारों से उद्वेलित होकर नारा की आँखों में आँसू और अधरो पर हँसी फूट पड़ी और इस प्रकार मानव ने सर्वप्रथम सुख और दुःख की प्रधान अनुभूतियों की अभिव्यजना सीखी।

कथा-वस्तु लघु है किन्तु उसका संयोजन कलात्मक रूप में हुआ है। इस प्रकार की कहानियाँ हिन्दी साहित्य में एक-दो ही लिखी गईं। 'चित्र मन्दिर' को श्री रायकृष्णदास रचित कहानी 'अन्त पुर का आरम्भ' के समकक्ष रखा जा सकता है।

**भाव-प्रधान कहानियाँ—**प्रसादजी की अधिकांश भाव-प्रधान कहानियाँ "प्रतिध्वनि" में संगृहीत हैं। "छाया" की कहानियों के बाद संभवतः उनकी रचित कहानी के क्षेत्र में नवीन प्रयोगों की ओर झुकी जिसके फलस्वरूप उन्होंने अनेक भावचित्र और रेखाचित्र प्रस्तुत किये। शिल्प-विधान, विषय आदि की दृष्टि से यह प्रयोग तत्कालीन स्थिति में अनूठा था। इस प्रकार की कहानियों में कथा-वस्तु का विस्तार होता है और न चरित्र-चित्रण का आग्रह, प्रत्युत कहानीकार एक भाव विशेष पर ही अपनी अनुभूति केन्द्रित करके, एक भावमय चित्र प्रस्तुत कर देता है। प्रसादजी इस कला में सिद्धहस्त थे। वैविध्यपूर्ण जीवन से किसी एक भाव, स्थिति अथवा भगिमा को ग्रहण कर, उसे शब्दों में बाँध लेना उनके लिये सहज कार्य था। "प्रतिध्वनि" की अधिकांश कहानियाँ—'प्रसाद', 'अघोरी का मोह', 'पाप की पराजय', 'कहना की विजय', 'दुखिया', 'कलावती की शिक्षा', 'सहयोग' एवं 'प्रतिमा' इसका उदाहरण है। "आधी" की 'अमिट स्मृति' भी इसी वर्ग की कहानी है। ये सभी कहानियाँ कहानी-कला की दृष्टि से पूर्ण प्रतीत नहीं होती क्योंकि इनमें कथानक का सर्वथा नहीं तो पर्याप्त अभाव है।

**प्रतीकात्मक कहानियाँ—**हिन्दी-साहित्य में प्रतीकात्मक कहानियों की संख्या अत्यन्त अल्प है और वे भी प्रयोग रूप में लिखी गयी हैं। इन कहानियों में वर्णित कथावस्तु के अतिरिक्त एक रूपक भी चलता है और वर्ण्य वस्तुएँ अथवा पात्र प्रतीक रूप में प्रस्तुत किए जाते हैं। वास्तव में उनके द्वारा परोक्ष रूपक की ही व्यञ्जना होती है। "प्रतिध्वनि" प्रसाद की प्रयोग-कालीन कहानियों का संग्रह है जिसकी अनेक कहानियाँ गद्यकाव्य तथा प्रतीकात्मक कहानियों के निकट की वस्तु हैं। इसमें संगृहीत 'गूढ-साई', 'पत्थर की पुकार' और 'प्रलय' के अतिरिक्त 'आकाशदीप' मग्नह की 'कला', 'वैरागी' और 'ज्योतिषमती' भी प्रतीकात्मक कहानियाँ हैं। प्रतीक-योजना तथा निर्वाह की दृष्टि से 'प्रलय' और 'कला' प्रौढ व सर्वश्रेष्ठ कृतियाँ हैं जिनमें आद्योपात रूपक का सफल प्रतिफलन है।

'प्रलय' पर शैव-दर्शन का प्रभाव है तथा इसका नायक युवक व नायिका युवती, क्रमशः शिव व शक्ति अथवा पुरुष व प्रकृति (ब्रह्म तथा माया) के प्रतीक हैं। सृष्टि के विघटन के उपरान्त, प्रलय की भयावह पृष्ठभूमि में पुरुष और प्रकृति के संयोग के दार्शनिक सत्य को ही कहानी के रूप में संगठित किया गया है। इसमें परवर्ती महाकाव्य कामायनी की भूमिका का भी आभास मिलता है।

'कला' कहानी में रूपनाथ बाह्य सौन्दर्य, रसदेव आन्तरिक सौन्दर्य

तथा नायिका कला स्वयं कला की प्रतीक है। रूपनाथ कला के बाह्य सौन्दर्य का अकन करके प्रचुर यश व अर्थ की प्राप्ति करता है किन्तु रमदेव एकांत वातावरण में निरन्तर कला की मूक व आन्तरिक साधना करता है और अन्ततः एक दिन कला को स्वरचित पद पर नृत्य करते देखकर, हर्ष-विभोर हो जाता है। वास्तव में बाह्य अलकरण तथा कृत्रिम रूप-सज्जा से कला का स्वरूप उतना नहीं सँवरता जितना वह रस के पूर्ण परिपाक से निखरता है। रस ही कला का मूल व अतर्निहित तत्त्व है जिसके द्वारा कला को नवोन्मेष प्राप्त होता है। कहानी में इसी तथ्य की व्यञ्जना प्रतीक रूप में की गई है।

‘ज्योतिष्मती’ भी एक सफल प्रतीकात्मक कहानी है जिसमें युवती सभवतः प्रबुद्ध, चेतन आत्मा और ज्योतिष्मती ब्रह्म का प्रतीक है। साहसिक अनुमानतः वासनायुक्त आत्मा के रूप में प्रयुक्त हुआ है, जिसके लिए ब्रह्म की प्राप्ति स्वप्नवत् है।

शेष प्रतीकात्मक कहानियों की प्रतीक-योजना उतनी सुन्दर व स्पष्ट नहीं है। अनुमान के आधार पर भी ‘वैरागी’, ‘गूदड़ साईं’ और ‘पत्थर की पुकार’ के प्रतीकों के सम्बन्ध में कोई निष्कर्ष नहीं निकाला जा सकता। ‘पत्थर की पुकार’ कथानक-शून्य गद्यकाव्य और ‘गूदड़ साईं’ रेखाचित्र की कोटि की रचनाएँ हैं।

प्रेममूलक स्वच्छदतावादी कहानियाँ—वैसे तो काव्य के समान प्रसादजी की अधिकांश कहानियों में प्रीति की धारा अप्रतिहत गति से प्रवाहित है किन्तु कुछ कहानियाँ केवल प्रेम को ही आधार बनाकर चली हैं और इस प्रकार यौवन की कृष्ण से आपूर्ण, विशुद्ध प्रेम कहानियाँ हैं। ‘छाया’ सग्रह की ‘चन्दा’, ‘रसिया बालम’, ‘मदन-मृणालिनी’, ‘आकाशदीप’ सग्रह की ‘सुनहला माप’, ‘देवदासी’, ‘चूड़ी वाली’, ‘अपराधी’, ‘बिसाती’ और ‘आधी’ सग्रह की ‘आधी’ ‘ग्राम गीत’ ऐसी ही कहानियाँ हैं। इनमें से कुछनो वस्तुतः रोमांस की कोटि में आती हैं। अवास्तविक वातावरण, साहस व जीवट की प्रधानता, अद्भुत घटनाएँ, वर्तमान सघर्षों से पलायन और उद्देश्य-प्रेम, ये रोमांस की विशेषताएँ हैं। ‘चन्दा’, ‘रसिया बालम’, ‘सुनहला माप’, ‘देवदासी’, ‘अपराधी’ तथा ‘आधी’ रोमांस अथवा स्वच्छदतावादी कहानियाँ हैं जिनमें अत्यन्त अस्त-व्यस्त क्षणों की भयावहता में भी प्रणय के फूल महक उठे हैं और विषम परिस्थितियों में भी अन्तर्मा की स्निग्ध आशा-आकांक्षा के स्वप्न मचल रहे हैं। रसिया बालम फारसी की शीरी-फरहाद और लैला-मजनू जैसी प्रेम-कथाओं से अधिक साम्य रखती है। प्रारम्भिक कृति होने के कारण यो भी इसमें प्रेम का अपरिपक्व रूप दृष्टिगत होता है। ‘चन्दा’ भी इसी कोटि की कहानी है जिसमें नायक-नायिका का प्रेम, रक्त व मृत्यु की छाया में पलता है। रोमांस के विषय में स्टीवेसन की उक्ति—‘परिस्थितियों का काव्य’ (Poetry of circumstances) इन पर अक्षरशः चरितार्थ होती है। ‘मदन-मृणालिनी’, ‘चूड़ी वाली’ तथा ‘अपराधी’ में प्रसाद ने त्याग-समन्वित प्रेम का

आदर्श उपस्थित किया है ।

परिणाम की दृष्टि से इस वर्ग की अधिकांश कहानियाँ दुखात है और वे ही अधिक मार्मिक भी हैं । 'देवदासी', 'अपराधी', 'आँधी' और 'बिसाती' इस दृष्टि से उत्कृष्ट कहानियाँ हैं जो मर्म को छूकर समाप्त हो जाती हैं । 'आँधी' कहानी के अन्त में लैना की चिर आकुल आत्मा ने मृत्यु की छाया में विश्वास पाया है और 'बिसाती' में शरीर की आसू भरी आँखों ने अपनी व्यग्र वेदना बुलबुल के बहाने छिपाई है । इस प्रकार दुखात ने इन कहानियों को अधिक प्रभावशाली बना दिया है ।

ऐतिहासिक कहानियाँ—ऐतिहासिक कहानीकार के रूप में प्रसादजी विशेष रूप से स्मरणीय हैं क्योंकि इस प्रकार की कहानियों में उन्होंने विगत जीवन के विशुद्ध स्रोतों को कुशलतापूर्वक कल्पना से सरस बनाकर प्रस्तुत किया है । 'पुरस्कार', 'सालवती', 'ममता', 'आकाशदीप' आदि कहानियाँ इसका उत्कृष्ट उदाहरण हैं । उनके प्रथम संग्रह "छाया" में ही सात ऐतिहासिक कहानियाँ 'तानसेन', 'शरणागत', 'सिकन्दर की शपथ' आदि सगृहीत हैं । "प्रतिध्वनि" में 'खडहर की लिपि' व 'चक्रवर्ती का स्तभ' और "आकाशदीप" में 'आकाशदीप', 'ममता', 'स्वर्ग के खडहर में', 'आधी' संग्रह में 'दासी', 'पुरस्कार', 'व्रतभग' और "इन्द्रजाल" में सगृहीत 'नूरी', 'गुडा', 'देवरथ' तथा 'सालवती' भी इसी वर्ग के अंतर्गत हैं ।

ये समस्त ऐतिहासिक कहानियाँ ऐतिहासिकता की दृष्टि से वस्तुतः तीन प्रकार की हैं—शुद्ध ऐतिहासिक, अर्ध ऐतिहासिक और किंचित् ऐतिहासिक । इनमें से प्रथम कोटि की कहानियाँ वे हैं जिनमें ऐतिहासिक सत्यों की प्रचुरता है और उनमें वर्णित घटनाओं व प्रसंगों का स्वयं इतिहास साक्षी है, यथा 'सिकन्दर की शपथ', 'चित्तौर-उद्धार', 'अशोक', 'गुलाम', 'जहानारा', 'नूरी' आदि । अर्ध ऐतिहासिक कहानियों की श्रेणी में 'शरणागत', 'चक्रवर्ती का स्तभ', 'ममता', 'स्वर्ग के खडहर में', 'दासी', 'व्रतभग', 'गुण्डा' व 'देवरथ' हैं, इन कहानियों की घटनाएँ यद्यपि पूरी तरह इतिहास-सापेक्ष नहीं हैं किन्तु वे इतिहास से सबद्ध अवश्य हैं क्योंकि इतिहास के विराट् रंगमंच पर ही उनका निर्माण हुआ है । 'शरणागत' में वर्णित सन् १८५७ की क्रांति ऐतिहासिक घटना है । इसी प्रकार 'ममता' में मुगल सम्राट हुमायूँ और शेरशाह का पारस्परिक विद्वेष भी ऐतिहासिक सत्य है । ममता के प्रसंग को इसमें कुशलतापूर्वक जोड़कर प्रसाद ने एक मार्मिक कहानी की अवतारणा की है । सम्भवतः इस प्रसंग को उन्होंने किसी ऐतिहासिक किंवदन्ती से ग्रहण किया था अथवा स्थानीय लोक-प्रचलित किसी कथा से । इसी प्रकार गुण्डा भी अर्ध-ऐतिहासिक रचना है । श्री रवीन्द्रनाथ ठाकुर का विचार है कि कथा में इतिहास के मिल जाने से जो एक विशेष रस उत्पन्न हो जाता है, कथाकार उसी रस के इच्छुक होते हैं । प्रसाद की ये कहानियाँ इसी प्रकार के ऐतिहासिक रस से आवेष्टित हैं । तृतीय श्रेणी के अंतर्गत वे कहानियाँ हैं



जो ऐतिहासिक तथ्यों से शून्य होने पर भी ऐतिहासिक वातावरण से सयुक्त है— 'खडहर की लिपि', 'आकाशदीप' और 'पुरस्कार' ऐसी ही कहानियाँ हैं। इनकी सृष्टि में कल्पना तथा भावुकता का विशेष योग है।<sup>१</sup> यद्यपि 'आकाशदीप' और 'पुरस्कार' ऐतिहासिक तथ्यों से रहित, हृदय की स्निग्ध भावनाओं की मधुरतम अभिव्यक्ति है किन्तु ऐतिहासिक वातावरण में पूरी तरह घुल-मिल जाने के कारण ऐतिहासिक ही प्रतीत होती है, वस्तुतः इन्हे ऐतिहासिक रोमांस भी कहा जा सकता है।

इन समस्त कहानियों की कथा-वस्तु का प्रसार दीर्घ काल-सीमा में हुआ है। ये कहानियाँ बौद्ध-काल से लेकर सन् १८५७ तक की क्रांति का समय अपने आँचल में समेट कर चलेती हैं। काल की दृष्टि से इनमें बौद्ध-युग, मौर्य-युग, मुगल-युग तथा राजपूत-युग का समावेश है। भारतीय इतिहास का स्वर्णयुग ही प्रसादजी की दृष्टि को अधिक प्रभावित कर सका था इसीलिए उन्होंने अन्य युगों को छोड़ कर अपनी प्रतिभा के द्वारा उसी की उज्ज्वल गरिमा का साहित्यिक अभिषेक किया है। बौद्ध-काल, मौर्यकाल व गुप्तकाल ही वे युग हैं जब भारतीय संस्कृति चरम उन्मेष की गरिमा से मडित थी। 'अशोक', 'आकाशदीप', 'पुरस्कार' और 'सालवती' बौद्ध-युग से सम्बन्धित हैं। 'सिकंदर की शपथ', 'खडहर की लिपि', 'चक्रवर्ती का स्तंभ' तथा 'व्रतभंग' मौर्यकालीन और 'गुलाम', 'जहानारा', 'ममता', 'स्वर्ग के खडहर में', 'देवरथ', 'दासी' तथा 'नूरी' मुगलकाल की कहानियाँ हैं। राजपूत-युग प्रसाद को अधिक आकृष्ट नहीं कर सका था, इसीलिये उससे सबद्ध केवल एक ही कहानी — 'चित्तौर-उद्धार' उपलब्ध होती है। 'शरणागत' की कथावस्तु १८५७ ई० की क्रांति और 'गुण्डा' की विषय-सामग्री अठारहवीं शताब्दी के उत्तरार्ध से ग्रहण की गई है।

प्रसादजी के नाटकों में कहानियों की अपेक्षा ऐतिहासिकता का निर्वाह अधिक है क्योंकि कहानियाँ ऐतिहासिकता की पृष्ठभूमि पर रची जाने पर भी अपने मूल में कर्तृणा, उत्सर्ग तथा प्रेम का लक्ष्य छिपाए हैं। प्रसाद-साहित्य की मूल चेतना प्रेम होने के कारण उनकी अधिकांश ऐतिहासिक कहानियाँ भी इससे अछूती नहीं हैं और उनमें प्रेम के विभिन्न स्वरूप अपने समस्त गाभीर्य और सरसता को लिए उपस्थित हैं। 'आकाशदीप', 'पुरस्कार', 'सालवती', 'स्वर्ग के खडहर में', 'देवरथ', 'नूरी' तथा 'दासी' में प्रणय की मृदुलतम अभिव्यक्ति है; 'आकाशदीप' और 'जहानारा' में पितृ-प्रेम का सुन्दर

१—ऐतिहासिकता में कल्पना का प्रवेश एक प्रकार का 'प्रत्यभिज्ञान' है जिसमें भावुकता का अंश कहीं न कहीं अवश्य रहता है। इस प्रत्यभिज्ञान के जग जाने पर कलाकार के आत्मपरितोष के लिए तथा कृतित्व की नई उपलब्धि के लिये अनंत द्वार खुल जाते हैं।

— डा० जगदीश गुप्त,  
'इतिहास और ऐतिहासिक उपन्यासकार', आलोचना, "उपन्यास विशेषांक" अक्टूबर १९५४, पृष्ठ १७८

निर्वाह है और दूसरी ओर 'चित्तीर-उद्धार', 'पुरस्कार', 'दासी' व 'गुण्डा' मे राष्ट्र-प्रेम की प्रेरक अभिव्यजना है। प्रेम का सबल लेकर ये ऐतिहासिक कहानिया भी सबेदनशील बन गई है, अतः उनमे कठोर पाषाण-खण्डो के समान शुष्क ऐतिहासिक तथ्यो की विवेचना नही वरन् अतीत के कुछ प्रसंगो की पृष्ठभूमि मे मानवता का रसपूर्ण उद्घोष है।

इनमे से कई कहानिया ऐसी भी है जो एक युग तथा उसकी संस्कृति को मूर्त रूप से उपस्थित करती है—जैसे 'पुरस्कार', 'देवरथ' और 'सालवती'। दो-एक कहानियो में ऐतिहासिक सत्यो का अतिक्रमण भी है किन्तु उनकी प्रौढ कृतियाँ—'पुरस्कार', 'आकाशदीप', 'गुण्डा', 'सालवती' आदि प्रसाद-साहित्य की ही सर्वश्रेष्ठ कहानियाँ न होकर स्वयं हिन्दी साहित्य की सर्वोत्तम कहानियो मे से है। कवि-हृदय की कल्पना, पुरातत्व-वेत्ता की पर्यवेक्षण बुद्धि और कथाकार की सृजनात्मक प्रतिभा के समन्वित उपकरणो से इनका निर्माण हुआ है।

यथार्थोन्मुख कहानियाँ—'आधी' और 'इन्द्रजाल' तक आते-आते प्रसादजी की कला अधिक जीवन्त एव दृष्टि अधिक तथ्य-परक हो गई थी। यहा आकर उनकी आकाशगामी कल्पना को मानो घरा के अभावपूर्ण दैन्य ने पुकार लिया है और उनकी भावुकता ने यथार्थ जीवन की विषमताओ को आत्मसात् कर लिया है। सुन्दरम् की मीठी धुन के स्थान पर इस वर्ग की कहानियो मे सत्य और शिव का अक्षय शखनाद है इसीलिये वे 'स्वर्ग के खडहर मे', 'रमला', 'ममुद्र-सतरण' आदि की भाँति दिग्भ्रम उत्पन्न नही करती, दिवा-स्वप्न दिखलाने का भी प्रलोभन नही देती, वरन् दिशा-इंगित करके, सुप्त चेतना को झकझोर कर छोड देती है। 'मधुआ', 'बेडी', 'छोटा जादूगर', 'घीसू', 'नीरा', 'विराम चिन्ह' आदि इसका श्रेष्ठ प्रमाण है। इन्हे देखकर ही यह अनुभूति होती है कि प्रसादजी ने समाज रूपी सागर के तट पर बैठकर केवल लहरो को ही नही गिना वरन् उनमे प्रवेश करके उसके उद्वेलन और हलचल की खोज भी वे कर आये है। उनकी यथार्थोन्मुख प्रवृत्ति प्रारम्भिक कहानी ग्राम से ही स्पष्ट है जो जमींदार के अत्याचारो से त्रस्त एक परिवार की करुण कथा है। आरम्भिक रचना होने के कारण यह अप्रौढ कृति है और यथार्थ चित्रण का प्रयास होते हुए भी इसमे विषयगत व शैलीगत कई त्रुटियाँ दृष्टिगत होती है। "प्रतिध्वनि" मे सगृहीत 'गुदडी मे लाल' व 'दुखिया', "आधी" की 'अमिट स्मृति' और "इन्द्रजाल" की 'परिवर्तन', 'सदेश' एवम् 'भिखारिन' कहानियाँ वस्तुतः पूर्ण रूपसे यथार्थवादी श्रेणी के अतर्गत न होते हुए भी यथार्थ की ओर उन्मुख अवश्य है। किसी न किसी रूप मे 'लघुता की ओर साहित्यिक दृष्टिपात' इनमे सन्निविष्ट है। 'भिखारिन', 'प्रतिध्वनि' और 'आकाशदीप' सामाजिक कहानियाँ है जिनमे व्यंग्य रूप मे सामाजिक विषमताएँ और दुर्वस्थाएँ इंगित है।

प्रसाद जी ने अपने कथा-साहित्य में समाज की सर्वतोमुखी समस्याओं को उठाया है, यह दूसरी बात है कि उसमें कल्पना व भावुकता का रंग भी गहरा हो उठा है। उन्होंने जिस युग में जन्म लिया था, वह भारतीय समाज की ह्रासोन्मुख स्थिति का युग था। उन्होंने अनेक सामाजिक सस्थाओं के विनाशकारी परिणामों को देखा था और विभिन्न समाज-सुधार सम्बन्धी आन्दोलन भी उनकी दृष्टि से निकल चुके थे। तत्कालीन भारतीय समाज कृत्रिम विधि-निषेधों में बँध जाने के कारण, जड़ होकर अपनी स्वाभाविक गतिशीलता को खो चुका था। इसके विपरीत प्रसादजी का मत था कि समाज मनुष्यकृत एक परिवर्तनशील सस्था है। अपनी कहानियों में उन्होंने विभिन्न सामाजिक समस्याओं व जातीय विभेद, साम्प्रदायिकता आदि पर दृष्टिपात किया है। गांधी जी द्वारा प्रवर्तित हरिजन-आन्दोलन उनके जीवन-पर्यन्त चलता रहा। 'विराम-चिह्न' कहानी उसी से प्रेरित होकर लिखी गई है जिसमें राधे नामक अछूत के मन्दिर में बलपूर्वक प्रवेश करने की घटना का चित्रण है। जातीय विभेद में आस्था न होने के कारण 'मदन-मृणालिनी', 'आधी' व 'तानसेन' आदि कहानियों में अस्फुट रूप से इस ओर संकेत किया गया है। साम्प्रदायिकता के प्रश्न को लेकर भी प्रसादजी ने 'सलीम' नामक कहानी की रचना की थी जिसका लक्ष्य मनुष्यता के उस पक्ष का चित्रण करना है जहाँ वर्ण, धर्म और देश को भूलकर मनुष्य मनुष्य को प्यार करता है। 'चक्रवर्ती का स्तम्भ' में भी इस दूषित मनोवृत्ति की ओर संकेत है।

प्रसादजी के काव्य, नाटक, उपन्यास, कहानी — सभी में नारी के विभिन्न स्वरूपों तथा द्वन्द्वों की समाज-सापेक्ष दृष्टि से व्यञ्जना हुई है अतः नारी-जीवन के उत्तार-चढ़ाव, आशा-आकांक्षा, अनुराग-विराग, उल्लास और पीडा सभी का सम्मिश्रण उनके साहित्य में उपलब्ध है। ऐसा लगता है कि वे युगीन सामाजिक परिस्थितियों का अवलोकन करके इस निष्कर्ष पर पहुँच गए थे कि नारी के जीवन में सदैव वसंत ही नहीं खिलता वरन् पतझड़ का सूनापन भी बहुधा वेदना की सृष्टि करता रहता है। यह सत्य है कि उन्होंने अपने कहानी-साहित्य में नारी के रूप-यौवन के मनोरम शब्द-चित्र दिये हैं, मीठी हँसी और चंचल चितवन का रूप खड़ा किया है किन्तु साथ ही उसकी पीडा के मौन कोलाहल को भी वाणी दी है। प्रसाद ने जिस युग में जन्म लिया था, उस समय नारी-जागरण की चेतना वातावरण में अपना तीव्रतर प्रभाव धोलती जा रही थी। नारी की हीनावस्था और दीन दशा ने समाज के विवेक पर इतना गहरा आघात किया था कि वह पूर्ण रूपेण चैतन्य न होने पर भी, अपनी अर्धसुषुप्ति की अवस्था में ही नारी-कल्याण के मंगल-स्वप्न अवश्य देखने लगा था। ब्राह्मसमाज, प्रार्थना-समाज तथा आर्यसमाज द्वारा नारी शिक्षा और विधवा-विवाह को प्रोत्साहन दिया जा रहा था। प्रसादजी ने देखा था कि विधवा-विवाह निषिद्ध होने के कारण समाज अनेक दुष्परिणामों से ग्रस्त हो रहा है। 'आधी' की 'विजया', 'आकाशदीप'

की 'प्रतिध्वनि', ममता', 'चित्तौर-विजय' और 'चित्र वाले पत्थर' ऐसी ही कहानियाँ हैं, जिनमें इस अभिशाप का संकेत है। प्रसाद को बलपूर्वक आरोपित सयम अथवा वैराग्य-भावना मान्य नहीं थी और न ही जीवन के स्वाभाविक प्रवाह को वे अप्राकृतिक रीति से मोड़ने के पक्षपाती थे, फलतः उन्होंने सर्वत्र विधवा-विवाह का समर्थन किया है। कुछ कहानियों में रूपाजीवा-समस्या का भी समावेश है। 'आधुनिक युग की सभ्य तथा सुसंस्कृत परिस्थितियों में वेश्यावृत्ति मनोवैज्ञानिक स्खलन व नैतिक पतन की प्रतीक है।' प्रसादजी इसे सामाजिक विकृतियों का ही परिणाम मानते थे और इसके समाधान-स्वरूप उनकी कहानियों में आई लगभग सभी वारवनिताये-छूड़ी वाली, सालवती आदि कुलवधू की गरिमा को प्राप्त करने की आकांक्षणी है।

नारी-जीवन की समस्याओं के अतिरिक्त प्रसादजी ने समाज से बहिष्कृत ऐसे प्राणियों पर भी दृष्टि डाली थी जिनका कोई संगठन नहीं, कोई पुकार नहीं और जो तिरस्कृत व दुर्बल हैं। भिक्षुक, अनाथ बालक, दरिद्र मद्यप, अज्ञातकुल-शील शिशु और कुली आदि ऐसे ही असहाय प्राणी हैं। इनकी विपन्नता में भारतीय समाज के निम्न वर्ग की निर्धनता का प्रतिबिम्ब देखकर प्रसादजी की संवेदना यद्यपि शतधा होकर उमड़ी है किन्तु बरसी है अपने स्वभावानुकूल संकेतों के विन्दु रूप में ही। 'मधुआ', 'बेड़ी', 'अनबोला', 'छोटा जादूगर' और 'करुणा की विजय' में क्रमशः मधुआ, बालक, जगंया, छोटा जादूगर और मोहन ऐसे पात्र हैं जो अनाथ और असहाय हैं, ससार जिन्हें हेय दृष्टि से देखता है। उनका शैशव ममता के आँचल की ओट में छिप जाना चाहता है किन्तु जीवन-यापन की समस्या उन्हें विदग्ध करके, संघर्ष की भूमि पर लाकर खड़ा कर देती है। 'बेड़ी' कहानी की प्रेरणा प्रसादजी को एक प्रत्यक्ष घटना से मिली थी। यह कहानी समाज की व्यवस्था पर बड़ा गहरा व्यंग है। भिक्षुक-वर्ग के जीवन की झलक भी इसमें और 'भिखारिन' आदि दो-एक कहानियों में प्राप्त होती है। 'नीरा' कहानी में एक प्रवासी कुली का चित्रण है जो कुली-वर्ग के शोषित रूप का प्रतिनिधित्व करता है। अपनी जिस लेखनी से प्रसाद ने रूप व यौवन के मादक स्वरूप अंकित किये, राजकुलो का आभिजात्य वर्णन किया और स्निग्ध भावनाओं के स्वप्न सजाये, उसी से उन्होंने समाज के कुरूप पक्षों का भी यत्र-तत्र चित्रण किया है। नीरा में ऐसा ही एक चित्र है—

“साइकिल के तीव्र आलोक में भोपड़ी के भीतर का दृश्य दिखाई दे रहा था। बुढ़ा मनोयोग से लाई फॉक रहा था और नीरा भी कल की बची हुई रोटी चबा रही थी। रूखे ओठों पर दो-एक दाने चिपक गये थे जो उस दरिद्र मुख में जाना अस्वीकार कर रहे थे। लुक फेरा हुआ टीन का गिलास अपने खुरदरे रंग का नीलापन नीरा की आँखों में उड़ेल रहा था।”<sup>१</sup>

प्रसादजी की कहानियों में सामयिक राजनीतिक आन्दोलनों के विस्तृत चित्रों का अभाव है क्योंकि स्वतन्त्रता-संग्राम सम्बन्धी आलोडन का प्रभाव उनके हृदय पर पड़ा अवश्य किन्तु साहित्य में उसकी प्रतिक्रिया प्रत्यक्ष रूप में न होकर परोक्ष रूप में प्रकट हुई। वस्तुतः अपने उपन्यासों व कहानियों में वे समाज-नीति व धर्मनीति की सामयिक समस्याओं के चित्रण में अधिक दत्तचित्त रहे। वैसे भी राजनीति प्रसादजी के स्वभाव में नहीं थी और मानवतावाद के अतिरिक्त वे अन्य किसी भी राजनीतिक-वाद पोषक या समर्थक नहीं थे। फलतः केवल 'शरणागत', 'गुन्डा', 'पुरस्कार', 'नूरी' तथा 'छोटा जादूगर' ऐसी कहानियाँ हैं जिनमें देश-प्रेम सम्बन्धी चित्रण द्वारा परोक्ष रूप में स्वतन्त्रता-संग्राम का प्रभाव आभासित होता है।

इस प्रकार प्रसाद के कहानी-साहित्य में सामयिक समस्याएँ भी हैं और युगीन परिस्थितियों का चित्रण भी, किन्तु जो कुछ है अधिकतर साकेतिक रूप में। सामयिक समस्याओं से अधिक वे जीवन की शाश्वत भावनाओं के कलाकार थे अतः उनमें युगीन प्रश्नों का विस्तृत विवेचन कम और चिरन्तन वृत्तियों की अभिव्यक्ति अधिक है। सामयिक जीवन को अभिव्यक्त करने की विधा भी प्रसाद की अपनी है, उसमें उनका निजत्व और अनन्य मौलिकता है। उन्होंने अपने युग के प्रश्नों को उठाया भी तो उनकी व्यञ्जना अधिकतर परोक्ष रूप में करके, उन्हें शाश्वतता का अधिक व्यापक धरातल प्रदान कर दिया। उनका युग इतने आलोडन-विलोडन का युग था कि उसमें सम्पूर्ण हिन्दी साहित्य दोलायमान था अतएव यह तो अस्वाभाविक ही होता है कि प्रसाद के कथा-साहित्य में एक हल्का सा कपन भी प्राप्त न हो। यह अवश्य है कि युग-जीवन के चित्रण में उनकी तुलना प्रेमचन्द से नहीं की जा सकती। इसका कारण है कि जन-मन के कलाकार प्रेमचन्द केवल गद्यकार थे और उसी धरातल से उन्होंने साहित्य रचना की थी।

गद्य में जितनी भी भावुकता हो सकती है वह उनके साहित्य में विद्यमान है किन्तु कवि का स्निग्ध कल्पना-विलास और तरल रसात्मकता गद्य के बौद्धिक स्तर पर वे कहीं प्राप्त कर सकते थे। स्वभावतः उनमें वर्णनात्मकता अधिक है। उनकी 'उद्धार' कहानी में दहेज-प्रथा पर दो पृष्ठों का भाषण दिलवाया गया है। वर्णनों का ऐसा विस्तार और सुधार-प्रचार की ऐसी आकांक्षा प्रसाद को ग्राह्य हो ही नहीं सकती थी। जो व्यक्ति अपने मूल रूप में यौवन व प्रेम का कवि था, उससे जन-आन्दोलनों के विस्तृत चित्रों और सामाजिक समस्याओं पर दीर्घ भाषणों की अपेक्षा करना न्याय-संगत भी नहीं है। अपने उपन्यासों 'ककाल' व 'तितली' में वे अवश्य इतने सयमित और तटस्थ नहीं रह सके हैं। उनमें प्रसादजी का दृष्टिकोण अपेक्षाकृत अधिक व्यवहारिक तथा यथार्थवादी है किन्तु कहानियों में बहुधा सामाजिक व्यंग्य केवल ध्वनित होता है, उसका स्थूल रूप प्रायः दृष्टिगत

नहीं होता ।

जहां तक कहानी की टेकनीक का प्रश्न है, प्रेमचन्द टेकनीक के स्थान पर वस्तु को अधिक महत्वपूर्ण समझते थे अतएव उनके कथा-साहित्य में वस्तु का आग्रह अधिक प्रबल है । इसके विपरीत प्रसाद ने दोनों को समन्वय की दृष्टि से देखा था । एक बार उन्होंने कहा था—

“ मैं विच्छेद को नहीं मानता—टेकनीक को विच्छिन्न करके क्यों देख जाय । अविच्छिन्न ही रखिए, तभी कुछ उपलब्ध हो सकता है । यो पूछिये तो टेकनीक जैसी किसी चीज को मैं नहीं मानता । मेरे सामने तो दो बातें रहती हैं—रसानुभूति और भाषा । रसावेग और शब्द-शक्ति का जब संयोग होता है, तो व्यञ्जना के सहस्र-सहस्र प्रकाश फूट निकलते हैं । वस्तु और शिल्प, सत्य और सौंदर्य यही एकप्राण होकर ‘शिव’ बन जाते हैं । ”<sup>१</sup>

स्पष्ट है कि अभिप्रेत वस्तु की अभिव्यञ्जना के लिए उन्होंने टेकनीक के पूर्व-निश्चित मापदण्डों को स्वीकार नहीं किया अतः उनकी कहानियाँ परम्परागत धारा से विलग प्रतीत होती हैं । कला के अन्तरंग व बहिरंग के मध्य प्रसाद ने जीवन का मर्म खोजा था और इस खोज में उनकी मौलिकता व निजत्व अत्यंत स्पष्ट रूप में प्रकट हुये हैं । प्रारम्भिक काल में जब उनकी कला प्रौढत्व को प्राप्त नहीं हुई थी, उन्होंने अवश्य परम्परागत शिल्प-विधान और सत्कारों को ग्रहण किया । फलतः उस समय की कहानियाँ अव्यवस्थित वाक्य-विन्यास, व्याकरण की भूलों, शिथिल भाषा, लम्बे वाक्यों और प्रभावहीन कथावस्तु से युक्त हैं । ‘चन्दा’ कहानी में कथोपकथन का स्वरूप इस प्रकार है—

उसने गम्भीर स्वर से युवती से पूछा—“ चदा तू यहाँ क्यों आई ? ”

युवती—“तुम पूछने वाले कौन हो ? ”

आगंतुक युवक—“मैं तुम्हारा भावी पति ‘रामू’ हूँ । ”<sup>२</sup>

सवाद शैली का यह अत्यन्त शिथिल रूप है जिसमें अनावश्यक वार्तालाप के द्वारा रामू का परिचय कराया गया है । प्रारम्भिक कहानियों में सवादों का वह नाटकीय कौशल अप्राप्य है जिसने परवर्ती अनेक कहानियों में असीम श्री-वृद्धि की । आकाशदीप ऐसी ही कहानी है जिसके प्रारम्भ ने कहानी में एक आकर्षक चमत्कार उत्पन्न कर दिया है—

“बन्दी ? ”

“क्या है ? सोने दो । ”

१—कुमार योगी, कहानी की जीभ हज़ार, नवनीत हिन्दी, डाइजेस्ट, फरवरी, १९६० पृष्ठ २७

२—छाया, पृष्ठ १२

“मुक्त होना चाहते हो ?”

“अभी नहीं, निद्रा खुलने पर, चुप रहो ।”

“फिर अवसर न मिलेगा ।”<sup>१</sup>

इस सम्पूर्ण सलाप-योजना से एक गहन कुतूहल की सृष्टि होती है और पात्रों से परिचित होने की तीव्र जिज्ञासा पूरी कहानी पढ़ने के लिए प्रेरित करती है । नूरी का आरम्भ भी इसी प्रकार हुआ है—

“ऐ ! तुम कौन ?”

“ .. ”

“बोलते नहीं ?”

“ . . . . ”

“तो मैं बुलाऊँ किसी को ?” . . . २

‘बूढ़ी वाली’, ‘व्रतभग’, ‘मधुआ’, ‘रूप की छाया’ भी इसी प्रकार की कहानियाँ हैं । कहानियों का यह नाटकीय प्रारम्भ और साकेतिक अन्त बड़ी स्वभाविक और प्रभावपूर्ण रीति से उनकी कहानियों में प्रतिफलित हुआ है । ‘पुरस्कार’, ‘बेड़ी’, ‘अलबेला’, ‘बनजारा’, ‘गुदडी में लाल’, ‘गुदड साई’ और ‘बिसाती’ का अन्त विशेष मार्मिक है । बिसाती कहानी का अन्त प्रसाद इस प्रकार करते हैं—

“बिसाती अपना सामान छोड़ गया, फिर लौट कर नहीं आया । शीरी ने बोझ तो उतार लिया पर दाम नहीं दिया है ।”<sup>३</sup>

समसामयिक कहानीकारों में कोई भी इस कौशल को इतने प्रभावपूर्ण ढंग से ग्रहण व प्रस्तुत नहीं कर सका ।

भाषा की दृष्टि से ऐसा प्रतीत होता है जैसे प्रसाद का कवि व्यक्तित्व उनकी कहानी साहित्य में भी बार-बार जाग उठा है और बहुधा गद्यात्मक वातावरण के बीच में काव्य का भावुक राग छेड़ कर, फिर नेपथ्य में विलीन हो गया है इसीलिए उनकी कहानियों में यक्ष-तंत्र गद्यगीतों का संयोजन प्राप्त होता है । बनारसी लोक-गीतों की भी अनेक पत्तियाँ उनकी कहानियों में बिखरी पड़ी हैं जिनके विषय में प्रसादजी की विशद ज्ञान भी था । कही उन्होंने ऐसी भाषा का प्रयोग किया है जहाँ कवि की भावुकता अविरल रूप में बरस रही है । अघोरी का मोह यद्यपि प्रारम्भिक कहानी है किन्तु भाषा की लक्षणात्मकता युक्त काव्यात्मकता दर्शनीय है—

“बरीनियों की जाली से इन्दु की किरणों में घुस कर, फिर कोर में से मोती बन-बन कर निकल भागने लगी ।”<sup>४</sup>

१— आकाशदीप पृष्ठ १

२— इन्द्रजाल पृष्ठ ३१

३— आकाशदीप, पृष्ठ १७०

४— प्रतिध्वनि, पृष्ठ १६

इसी प्रकार बिसाती में वे लिखते हैं—

“पवन अपने एक-एक थपेड़े में सैकड़ों फूलों को रुला देता है ।”<sup>१</sup>

आकाशदीप कहानी में भी ऐसी ही काव्यात्मक भाषा का प्रयोग है जिसके माध्यम से प्रकृति की साध्य-वेला का नीलाभ वातावरण प्रस्तुत किया गया है । काव्य की भाँति कहानी-साहित्य में भी प्रसादजी ने प्रकृति के उपकरणों और व्यापारों का प्रस्तुतीकरण पात्रों के मनोभावों को पृष्ठभूमि में रख कर किया है । प्रस्तुत दृश्य का विधान चपा की उन्मादपूर्ण मनःस्थिति को पार्श्व में रखकर किया गया है —

“ सामने शैल माला की चोटी पर, हरियाली में विस्तृत जल, देश में नील पिगल सध्या, प्रकृति की सहृदय कल्पना, विश्राम की शीतल छाया, स्वप्नलोक का सृजन करने लगी । उस मोहिनी के रहस्यपूर्ण नील जाल का कुहक स्फुट हो उठा । जैसे मदिरा से सारा अन्तरिक्ष सिक्त हो गया । सृष्टि नील कमलों से भर उठी । उस सौरभ से पागल चम्पा ने बुद्धगुप्त के दोनों हाथ पकड़ लिए ।”<sup>२</sup>

शब्द-शोधन की यह कला और वातावरण-निर्माण का यह कौशल प्रसाद की अपनी वस्तु है । इसका प्रत्येक रंग इतना चटक, प्रत्येक रेखा इतनी सूक्ष्म तथा प्रत्येक स्पर्श इतना स्निग्ध है कि वह प्रसाद-साहित्य में ही नहीं बरन सम्पूर्ण हिन्दी साहित्य में अकेली वस्तु है । वातावरण-निर्माण की इस कला में प्रसाद पटु थे, विशेष कर सम्पन्न व विलासपूर्ण वातावरण के चित्र उपस्थित करने में उनकी कला अनुपम है । ‘स्वर्ग के खण्डहर में’, ‘बिसाती’, ‘पुरस्कार’ ‘समुद्र-सतरंग’, ‘आकाशदीप’ व ‘सालवती’ की वातावरण-योजना इसकी साक्षी है । ऐतिहासिक कहानियों में ऐसे वर्णनों की प्रचुरता है और यह स्वभाविक भी है क्योंकि उनमें वातावरण-निर्माण मुख्य वस्तु है, जिसकी किसी भी प्रकार उपेक्षा नहीं की जा सकती ।

कहानी साहित्य में चरित्र-चित्रण के अन्तर्गत प्रसादजी ने पात्रों की द्वातात्मक स्थिति को सुन्दर ढंग से प्रस्तुत किया है । तत्कालीन कहानी-साहित्य में उपलब्ध आन्तरिक संघर्ष के चित्रण को देखते हुये वह महत्वपूर्ण वस्तु है । ‘आकाशदीप’, ‘मधुआ’, ‘सालवती’, ‘पुरस्कार’ आदि अनेक कहानियों में उन्होंने जिस कुशलता से पात्रों के हृदय में उठते दो परस्पर विरोधी भावों का चित्रण किया है, वह दर्शनीय है । आकाशदीप की नायिका चम्पा का अन्तर्द्वन्द्व, जो पिता के घातक बुद्धगुप्त के प्रति प्रेम अकुरित होने के कारण उत्पन्न हुआ है, उसके इन शब्दों में मुखर हो उठा है —

“विश्वास ? कदापि नहीं बुद्धगुप्त । जब मैं अपने हृदय पर विश्वास नहीं कर सकी, उसी ने धोका दिया, तब मैं कैसे कहूँ । मैं तुम्हें धृष्टा करती हूँ ।” फिर भी

१ — आकाशदीप, पृष्ठ १६८

२ — आकाशदीप, पृष्ठ ११



तुम्हारे लिए मर सकती हूँ। अन्धेरे हैं जलदस्तू ! तुम्हें प्यार करती हूँ।” चम्पा रो पड़ी।<sup>१</sup>

इस प्रकार अपने समय तक चली आती हुई कहानी-साहित्य की परम्परा में प्रसादजी का स्थान अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है। लगभग सभी विद्वानों ने एकमत स्वीकार किया है कि उनकी कहानियाँ इस क्षेत्र में नवीन रचना-विधान तथा अभिव्यक्ति की अभूतपूर्व विधा लेकर अवतीर्ण हुईं। प्रसादजी ने साहित्य के अन्तर्गत जिन परम्परागत सत्कारों को ग्रहण भी किया, उन्हें एक सीमित परिधि में और अपने मनोनुकूल ढाल कर दिया जिनमें मौलिकता का विशेष योग है। इसीलिये सूक्ष्म दृष्टि से देखने पर उनकी कहानियों में अनेक स्थलों पर वस्तु व शिल्प सम्बन्धी विलक्षण सौंदर्य के दर्शन होते हैं। प्रसादजी ने अपने साहित्य का निर्माण सवेदना प्रेम, मानवता आदि शाश्वत भावनाओं को आधार बना कर किया था और इसके फलस्वरूप उनकी कृतियों में जीवन के विविध पक्षों एवं युगीन समस्याओं का समावेश और प्रतिफलन भी स्वतः ही हो गया। शाश्वत साहित्य देश-काल की सीमा पार कर व्यक्ति को समान रूप से मुग्ध करता है और उसका सौंदर्य तथा उपयोगिता देश अथवा काल विशेष के लिये न होकर, सर्वव्यापी और सर्वकालिक होती है किन्तु सामयिकता पर अवलंबित साहित्य की शक्ति इतनी व्यापक नहीं है। किसी युग विशेष का ज्वलंत प्रश्न कुछ समयोपरांत महत्वहीन बन सकता है। और इस प्रकार वह उतना सर्वग्राह्य नहीं रहता, जितना अपने प्रणयन-काल में। यदि सामयिकता में ही चिरतनता का रस भी घुला हो अर्थात् वह विशिष्ट मानवीय व साहित्यिक सौंदर्य से भी संयुक्त हो तो अवश्य उसकी महत्ता द्विगुणित हो जाती है। विश्व-साहित्य में टॉल्स्टाय का ‘अन्ना केरेनिना’, ‘वार एण्ड पीस’, विक्टर ह्यूगो का ‘लामिजरेत्रिस्’ गोरकी का ‘मा’ आदि ऐसी कृतियाँ हैं जो तत्कालीन घटनाओं एवं समस्याओं पर आधारित हैं किन्तु इन सबसे भी ऊपर हैं उनमें मानवता का उत्कृष्ट जयघोष और इस कारण वे हर देश काल के लिये अपनी तथा अमर हैं।

प्रसाद के कहानी साहित्य में भी चिरतन तत्वों और वर्तमान प्रभावों का जो मणि-काचन संयोग है वह स्पृहणीय है। वस्तुतः उस पर उनके उदात्त सांस्कृतिक दृष्टिकोण, गम्भीर दार्शनिक प्रवृत्ति, स्निग्ध काव्यानुभूति और आभिजात्यापूर्ण व्यक्तिगत सत्कारों का स्पष्ट प्रभाव है। अतएव जन-जीवन से प्रत्यक्ष रूप में सम्बन्धित न होते हुए भी प्रसादजी की कहानियों की महत्ता इससे घटती नहीं। वरन् अपनी विशिष्टता के कारण हिन्दी साहित्यकी विशाल चित्रपट्टी पर वे विशेष रूप से शोभनीय हैं।

निबन्ध

## प्रसाद के निबन्ध

विश्वनाथ प्रसाद मिश्र

प्रसाद के निबन्ध तीन प्रकार के हैं। प्रथम प्रकार के निबन्ध वे हैं जो लेखन के आरम्भिक काल में लिखे गये थे। ये निबन्ध 'चित्राधार' में मुद्रित हो चुके हैं। इनकी मर्यादा तीन है—प्रकृति-सौंदर्य, सरोज और भक्ति। 'प्रकृति-सौंदर्य' भावात्मक निबन्ध है, 'सरोज' वर्णनात्मक और 'भक्ति', विचारात्मक। इन निबन्धों में से प्रथम दो में सम्बोधन-शैली का व्यवहार मिलता है। 'सरोज' और 'भक्ति' में संस्कृत के उद्धरण भी दिये गये हैं जिनसे यह सिद्ध हो जाता है कि प्रसादजी निबन्ध लिखने के पूर्व उस विषय का यथोचित अध्ययन कर लिया करते थे। यद्यपि ये उनके आरम्भिक निबन्ध हैं तथापि सच्चे अर्थ में उनके निबन्ध ये ही हैं। इसका तात्पर्य यह है कि निबन्ध लिखने के प्रयोजन से ही ये लिखे गये हैं, निबन्ध-लेखन के अतिरिक्त कोई और प्रयोजन इनका नहीं है। इन निबन्धों में किसी प्रकार की कोई नूतन स्थापना करने का प्रयास नहीं है। जिस विषय पर ये लिखे गए हैं उन्हीं विषयों का रूप स्पष्ट करना इनका उद्देश्य है। ये उस समय लिखे गये जब प्रसादजी की प्रवृत्ति रहस्योन्मुख तथा छायोन्मुख नहीं हुई थी। इसी से इनमें उस प्रकार की शब्दावली का व्यवहार नहीं है जो गूढ़ हो। नूतन स्थापना का प्रयास न होने के कारण भक्ति के सम्बन्ध में सुमुखता दिखाई देती है। आगे चल कर उन्होंने भक्ति को द्वैतवादी घोषित किया है। फिर भी लेखक का अभिनिवेश इन निबन्धों में भी दिखाई देता है। 'श्रद्धाभक्तिज्ञानयोगादर्वहि' उद्धरण में आए हुए श्रद्धा, भक्ति, ज्ञान और योग इन चारों में उन्होंने तारतम्य माना है। श्रद्धा की अपेक्षा भक्ति को पूर्ण कहा है। उन्होंने लिखा है कि "उस धाराप्रवाह में श्रद्धा जल है, भक्ति वेग है तथा उसका गमन ही ज्ञान है और उसका योग ही जाना ही महा सम्मेलन है।"

इनके दूसरे प्रकार के निबन्धों को अनुसंधानात्मक लेख या प्रबन्ध कहा जा सकता है। ये वस्तुतः अपने ग्रन्थों के ऐतिहासिक पक्ष के स्पष्टीकरण के लिये लिखे गये हैं। इनमें खडन-मडन की प्रवृत्ति दिखाई देती है। खडन का अर्थ अपेक्षाकृत कम है, मडन का पक्ष अधिक। इन लेखों से प्रमाणित हो जाता है कि प्रसादजी अत्यधिक अध्ययन करने के अनन्तर ये लेख प्रस्तुत किया करते थे। इन लेखों में अधिकतर ऐतिहासिक तथ्यों का सीधे ही विचार किया गया है, केवल 'विशाख', 'अज्ञात शत्रु' एवं 'कामायनी' में लेख के आरम्भ में कुछ प्रस्तावना रूप में भी कथित है। पर वह भी बहुत अधिक नहीं है, एक अनुच्छेद में ही प्रस्तावना समाप्त कर दी गई

हैं। ये लेख वस्तुतः प्रसादजी के ऐतिहासिक तथ्यों पर वक्तव्य है। इनका प्रयोजन तत् ग्रन्थों में स्वीकृत ऐतिहासिक घटना-सरणि का समर्थन करना है। इतिहास के उलभे हुए तथ्यों में से अपनी कल्पना के अनुरूप समन्वयात्मक स्थिति ढूँढ निकालना सहज कार्य नहीं है, किन्तु प्रसादजी ने अपनी सघटनात्मक शक्ति के आधार पर इस कठिन कार्य की परिपूर्ति कुशलतापूर्वक की है। इतिहास के विवादाग्रस्त प्रसंगों में नवीन मौलिक कल्पना करना प्रसाद जी की विशेषता है और उस कल्पना के समर्थन के लिये आधारभूत ग्रन्थों से सामग्री सकलित कर लेना, उनकी विवेक बुद्धि का प्रमाण है। इतिहास की सामग्री संस्कृत भाषा में ही नहीं, अंग्रेजी भाषा में भी पुष्कल रही है। इन्होंने अंग्रेजी भाषा के ग्रन्थों का भी यथा स्थान आलोचन और उपयोग किया है। सबसे प्रथम 'स्कन्दगुप्त' में अंग्रेजी-ग्रन्थों का उल्लेख मिलता है। 'चन्द्रगुप्त' और 'ध्रुवस्वामिनी' में भी अंग्रेजी-भाषा में लिखित सामग्री का उपयोग किया गया है। इसका सबसे अधिक उपयोग 'प्राचीन आर्यावर्त और उसका प्रथम सम्राट्' नामक प्रबन्ध में किया गया है जो नागरी-प्रचारिणी सभा द्वारा प्रकाशित 'कोशोत्सव स्मारक सग्रह' में तथा उसकी मुख-पत्रिका में मुद्रित हुआ था। यहाँ यह बतला देना आवश्यक है कि यह प्रबन्ध भी उनके द्वारा लिखे जाने वाले उस 'सम्राट् इन्द्र' नामक नाटक की ऐतिहासिक भूमिका ही है जो किसी कारण से प्रस्तुत नहीं किया जा सका।

इन वक्तव्यों के शीर्षक उन्होंने भिन्न भिन्न दिये हैं—प्राक्कथन, परिचय, कथा-प्रसंग, परिशिष्ट, सूचना तथा आमुख। 'परिशिष्ट' 'स्कन्दगुप्त' में मिलता है जो ग्रन्थ के अन्त में सकलित है। 'चन्द्रगुप्त' नाटक के आरम्भ में 'मौर्य-वंश' नाम से तत्सम्बन्धी ऐतिहासिक तथ्यों का विवेचन किया गया है। कुछ वक्तव्यों के अन्त में इन्होंने अपना नाम नहीं दिया है, कहीं उपनाम दिया है, कहीं पूरा नाम दिया है, कहीं तिथि का उल्लेख नहीं है और कहीं विशेष प्रकार की तिथि का उल्लेख है जैसे 'कामायनी' में 'महारात्रि १६६२' लिखा है। 'महारात्रि' शब्द यहाँ सप्रयोजन है। यो आश्विन शुक्ला अष्टमी का नाम महारात्रि है, पर महारात्रि का एक दूसरा अर्थ भी है 'प्रलय की रात्रि'। यह बतलाने की आवश्यकता नहीं कि कामायनी का आरम्भ प्रलय के दृश्य से किया गया है।

इन वक्तव्यों में कल्पित पात्रों के सम्बन्ध में भी कुछ न कुछ कहा गया है। केवल 'कामायनी', 'अज्ञातशत्रु', 'चन्द्रगुप्त' और 'ध्रुवस्वामिनी' में कल्पित पात्रों का विचार नहीं किया गया है। कल्पित पात्रों के नाम बहुत विमर्शपूर्वक रखे गये हैं। कहीं-कहीं इन्होंने स्वयं इसका उल्लेख कर दिया है, जैसे 'स्कन्दगुप्त' में उसकी माता का नाम देवकी रखा गया है। इसका आधार 'हतरिपुरि वृष्णो देवकीमुष्पेत' है। यद्यपि यह नहीं लिखा गया है कि देवसेना और विजया नाम किस आधार पर रखे

गये है, तथापि ध्यान देने से इनकी सार्थकता भी मिट्ट हो जाती है। 'स्कन्देन साक्षा-दिव देवसेनाम्' से देवसेना नाम की और 'श्री स्वयं वरयाचकार' के आधार पर विजया नाम की कल्पना की गई है। 'विजया' श्री (लक्ष्मी) का पर्यायवाची नाम है। इस विषय में मैं विस्तृत विचार पहले कर चुका हूँ।<sup>१</sup>

इनके तीसरे प्रकार के निबन्ध साहित्यिक-आलोचनात्मक निबन्ध कहे जा सकते हैं। ये भी विशेष प्रयोजन से लिखे गये हैं। प्रसादजी ने साहित्य की जिन-जिन शाखाओं में कार्य किया है उन-उनके सम्बन्ध में इन निबन्धों में कर्ता का पक्ष स्पष्ट करने का प्रयास किया गया है। कविता के क्षेत्र में प्रसादजी स्वच्छन्दतावादी कवि के रूप में सामने आते हैं। इनकी आरम्भिक रचनाएँ, वे चाहे ब्रजभाषा की हों, चाहे खड़ी बोली की हों, इनकी स्वच्छन्द मनोवृत्ति का परिचय देती हैं। धीरे-धीरे ये उस सरणि पर चले जो हिन्दी में छायावाद के नाम से विख्यात है। छायावाद की प्रमुख प्रवृत्ति रहस्यवाद की प्रवृत्ति थी। इनकी कविताओं में रहस्यवाद की जो झलक आरम्भ में दिखाई देती हैं, वह तसव्वुफ या सूफीमत से प्रभावित हैं जैसा इनकी 'आँसू' की रचना में स्पष्ट दिखाई देता है और जिसकी कुछ झलक 'कामायनी' में भी रह गई है। रहस्यवाद की प्रवृत्ति के समर्थन के लिये प्रसादजी ने कश्मीरी शैव दर्शन का विशेष रूप से अध्ययन किया। साथ ही उपनिषद् आदि में जो रहस्यात्मक अंश दिखाई पड़े, उन सबका आकलन करके प्रसादजी ने यह स्थापना की कि रहस्यवाद भारतवर्ष के जीवन में विकसित होता आया है। छायावाद की वर्तमान कविता में यही रहस्यवाद दृष्टि हो रहा है। यह स्थापना पं० रामचन्द्र शुक्ल की उस धारणा के विरोध में की गई है जिसमें उन्होंने यह प्रमाणित किया है कि रहस्यवाद की प्रवृत्ति साहित्य के क्षेत्र में अंग्रेजी और बंगला के साहित्यों के माध्यम से आई। अंग्रेजी साहित्य में उनके अनुसार रहस्यवाद की प्रवृत्ति सन्तो की देखादेखी आई और सन्तो में वह रहस्यात्मक प्रवृत्ति सूफीमत का परिणाम है। शुक्लजी भारतवर्ष में हठयोगियों का साधनात्मक रहस्यवाद ही स्वीकार करते हैं। तान्त्रिक साधना के बीच रहस्यात्मक साधना भी उन्हें स्वीकार्य है, पर अंग्रेजों के सुभाव पर वे उपनिषदों में रहस्यवाद मानने को प्रस्तुत नहीं हैं। प्रसादजी ने अपने निबन्ध में जिस पक्ष का समर्थन किया है, उसका खंडन शुक्ल जी ने अपने 'सूरदास' नामक ग्रन्थ में विस्तार से किया है। शुक्लजी के इस कथन में अवश्य सत्य है कि भारतवर्ष में रहस्यात्मक साधना चाहे जितनी रही हो, पर साहित्य की परम्परा में उसका ग्रहण नहीं किया गया। हिन्दी में रहस्यात्मक प्रवृत्ति का बीज सूफी कवियों के द्वारा ही बोया गया है। इसको ग्रहण करने का प्रयास हिन्दी की मध्यकालीन स्वच्छन्द काव्यधारा के कवियों

१— देखिये हिन्दी का सामयिक साहित्य में 'स्कन्दगुप्त और देवसेना' नामक निबन्ध।

ने अवश्य किया, पर वे केवल उसे ग्रहण करके ही रह गये और जो भी प्रवृत्ति उनमें दिखाई पड़ी उसका पर्यवसान श्रीकृष्ण की सगुण भक्ति में आप से आप हो गया। रहस्यवाद की प्रवृत्ति सगुण ब्रह्मा को लेकर दूर तक चल नहीं सकती, उनके लिये निर्गुण ब्रह्म की अनिवार्य आवश्यकता प्रतीत होती है। आधुनिक कविता में यदि सगुणवाद प्रतिष्ठित रहता तो उतना भी रहस्यवाद न आता जितना इन छायावादी कवियों में दिखाई पड़ा। कहीं-कहीं कुछ कवियों ने रहस्यवाद की झलक भर दिखाई है। देव कवि का जो उदाहरण प्रसादजी ने उद्धृत किया है, वह रहस्यवाद की झलक भर देता है। ऐसा प्रयत्न तो स्वयं तुलसीदास ने भी किया है। 'विनय-पत्रिका' में उन्होंने शरीर के अन्तर्गत लका और उसके राक्षसों की स्थिति बताकर रहस्यात्मक झलक भर दी है। इसे साहित्य की व्यवस्थित रहस्यात्मक प्रवृत्ति का झग नहीं माना जा सकता। अस्तु प्रसादजी की स्थापनाओं और शुक्लजी की मान्यताओं का खण्डन-मण्डन प्रस्तुत प्रसंग में अनपेक्षित है। यहाँ केवल दोनों महानुभावों का पक्ष समझाने के लिये स्पष्टीकरण किया गया है।

जैसा कहा जा चुका है, ये साहित्यिक निबन्ध निश्चित काव्यशाखाओं के पक्ष-स्थापन के लिये लिखे गये हैं। 'काव्य और कला' निबन्ध में पश्चिमी दृष्टि से कला के अन्तर्गत काव्य को गृहीत करने का खण्डन किया गया है। निश्चय ही भारतवर्ष में कविता कला नहीं मानी गई है। राजशेखर ने साहित्य को 'पंचमी विद्या' कहा है, और कलाओं को इसका सहायक तथा उपविद्या। दूसरा निबन्ध रहस्यवाद पर है जिसकी कुछ चर्चा पहले की जा चुकी है। रहस्य-सम्प्रदाय का वास्तविक स्वरूप प्रसादजी आत्मवादी एवम् अद्वैतवादी स्वीकार करते हैं। यह आत्मवाद विशुद्ध आनन्दवादी प्रवाह है। तीसरे निबन्ध में रस का विचार किया गया है। यह निश्चित है कि रस-प्रवाह और अलंकार-प्रवाह दो भिन्न-भिन्न प्रवाह हैं। प्रसादजी रस-प्रवाह से अपना सम्बन्ध रखने वाले हैं। मेरी धारणा है कि रस का सम्बन्ध नाट्य-प्रवाह से है और अलंकार-प्रवाह का सम्बन्ध मूल रूप से श्रव्य-प्रवाह से। चौथा निबन्ध जिसका श्रव्य-काव्य या पाठ्य-काव्य से सीधा सम्बन्ध है, 'आरम्भिक पाठ्य-काव्य' नाम का है। इसमें प्रसादजी ने सगुण-प्रवाह में मिलने वाले भगवत्-संकेत को मिथ्या रहस्यवाद कह कर अपने को उस प्रवाह से पृथक् घोषित किया है। मिथ्या रहस्यवाद के उदाहरण में रसखानि के प्रसिद्ध सवैये का यह चरण उद्धृत किया है—

‘ताहि अहीर की छोहरियाँ, छछिया भरि छाछ पै नाच नचावत’

ऐसे ही उन्होंने मिथ्या आदर्शवाद में पद्माकर की निम्नलिखित पंक्ति उद्धृत की हैं—

जानते न अवध-उधारन तिहारो नाम,

और को न जानें पाप हम तो न करते’

प्रसादजी जो कुछ कहना चाहते हैं, वह यह है कि वक्रोक्ति आत्मानुभूति से सम्बद्ध होनी चाहिये। इन कवियों ने जो कुछ कहा वह सत्य नहीं है। अर्थात् उनकी सच्ची आत्मानुभूति नहीं है। अर्थात् यो कहा जा सकता है कि प्रसादजी ने अपने आनन्दवादी रहस्यवाद की ओर से इस प्रत्यक्षवाद का खण्डन किया है। इन चारों निबन्धों के द्वारा उन्होंने यही सिद्ध और प्रतिपादित करने का प्रयास किया है कि काव्य की वास्तविक धारा रहस्यवाद की ही धारा है। शुक्लजी ने इसी बात का खण्डन किया है कि काव्य की वास्तविक धारा रहस्यवाद ही है। काव्य की वह भी एक शाखा हो सकती है, इसमें शुक्लजी को उतनी आपत्ति नहीं है। मेरी धारणा है कि भारतीय काव्य-प्रवाह में रहस्यवाद के लिये स्थान नहीं है। यह दूसरी बात है कि रहस्यवादी काव्य भी उस प्रवाह के साथ जोड़ लिया जाय।

‘नाटको में रस का प्रयोग’, ‘नाटको का आरम्भ’ और ‘रगमच’—तीनों निबन्ध अपने नाटको की सरक्षा में उन्होंने लिखे हैं। प्रसादजी नाटको के सम्बन्ध में भारतीय दृष्टि की यह स्थापना करना चाहते हैं कि यहाँ रस और उसका साधारणीकरण अभेदवादी कल्पना है। पश्चिमी देशों में उपनिवेशस्थापन के लिये जो पुरुषार्थ दिखलाया गया, उसमें सघर्ष के कारण इस जीवन को ‘ट्रेजेडी’ या दुःखमय समझा गया। भारतीय नाटको या काव्यों में जो सुखान्त स्थिति दिखाई देती है, उसका कारण उन्होंने भारतीय आर्यों का निर्विकार आनन्द माना है। इसी लिये उन्होंने यह बतलाया कि चरित्र-वैचित्र्य साधन हो सकता है, स्वयम् काव्य का साध्य नहीं। यह भी शुक्लजी की उस स्थापना का खण्डन है जिसमें उन्होंने वाट्स डटन की मान्यता का खण्डन-मण्डन करते हुए यह निष्कर्ष निकाला था कि काव्य में लोकमगल की सिद्धावस्था और साधनावस्था, दो अवस्थाएँ हो सकती हैं। लोकमगल की सिद्धावस्था को आधार बनाकर चलने वाले काव्यों को उन्होंने उतना उत्कृष्ट नहीं माना जितना साधनावस्था वाले काव्यों को माना है। धर्म या कर्म की अभिव्यक्ति उसी क्षेत्र में विशेष होती है। काव्य में लोकमगल की सिद्धावस्था को मानकर चलना योगाम्यास अथवा उन्मुक्त विलास की दृष्टि के अधिक अनुकूल पड़ता है। प्रसादजी के मित्र तथा हिंदी विभाग के भूतपूर्व अध्यक्ष पं० केशवप्रसाद मिश्र ने प्रसादजी को ‘तटस्थ विलासी’ कहा था। यदि प्रसादजी के आनन्दवाद का वस्तुवादी विश्लेषण किया जाय तो कोई कह सकता है कि यह वस्तुतः उनके विलास में विश्वास का दार्शनिक विश्लेषण है। इसी से शुक्लजी ने अपने इतिहास में लिखा कि ‘इनकी रहस्यवादी रचनाओं को देख, चाहे तो यह कहें कि इनकी मधुचर्या के मानस-प्रसार के लिये रहस्यवाद का पर्दा मिल गया अथवा यो कहें कि इनकी सारी प्रणयानुभूति ससीम पर से कूद कर असीम पर जा रही।’

‘नाटको का आरम्भ’ में उन्होंने नाट्य और नृत्य के एकीकरण से अभिनय

की पूर्णता मानी है। प्रसादजी के नाटको में गीतो की भी योजना है, यथास्थान नृत्य भी नियोजित है जिनका सबध लोग पारसी कम्पनियों के नाटको से जोड़ते हैं। अर्थात् उनका कहना है कि प्रसादजी के नाटको में गान ऊपर से चिपकाये हुए है। उनके रखने का वास्तविक कारण यह है कि उस समय जैसे नाटक थियेट्रो के लिये लिखे जाते थे, उनमें गान और नृत्य का विनियोग मनोरंजन की दृष्टि से किया जाता था। इसी का साहित्यिक परिष्कार प्रसादजी के नाटको में दिखाई देता है। अपने पक्ष के स्पष्टीकरण के लिये उन्होंने भारतीय नाटको के आरम्भिक स्वरूप और उनकी कथा का इसमें विवेचन किया है।

‘रगमच’ नामक निबध में यह बतलाने का प्रयास किया गया है कि रगमच के अनुरूप नाटको का निर्माण होने के बदले नाटको के अनुरूप रगमचो का निर्माण होना चाहिए। नाट्य-निर्माण और अभिनय दो भिन्न-भिन्न प्रकार के कौशल हैं। अभिनय एक प्रकार की कला है, इसलिये उसे साहित्य का सहायक होना चाहिये। प्रसादजी का यह पक्ष ठीक है। हिन्दी में अभिनय-कला का उत्थान और उन्नत रग-शालाओ का निर्माण न हो सकना हिन्दी के हितचिंतको के दोष के कारण है। बगला और मराठी भाषा वालों ने जिस प्रकार का विकास इस दृष्टि से किया है, वह हिन्दी वालों के लिये अनुकरणीय है। हिन्दी का क्षेत्र आधुनिक साज-सज्जा से समृद्ध नगरो से कुछ पृथक् पड़ता है, यह भी कारण है जिससे आधुनिक रगमच की सारी सुविधाओ के सदुपयोग और समन्वय से प्राचीन रगशालाओ का हिन्दी के अनुरूप विकास करने में हिन्दी वालों को कुछ बाधा होती है। कलकत्ते में माधव शुक्ल ने हिन्दी रगमच के विकास के लिये अच्छा उद्योग किया था, पर वह परंपरा वहां अनेक कारणों से न जीवित रह सकी और न समृद्ध हो सकी।

‘यथार्थवाद और छायावाद’ के अन्तर्गत उन्होंने एक साथ कविता और कथा-कहानी के वादों का विचार किया है। यथार्थवाद की विशेषताओं में वे प्रधान मानते हैं ‘लघुता की ओर साहित्यिक दृष्टिपात’। उनकी दृष्टि में वेदना से प्रेरित होकर जन-साधारण के अभाव और उनकी वास्तविक स्थिति तक पहुँचने का प्रयत्न यथार्थवादी साहित्य करता है। उनकी दृष्टि में ‘दुःखदग्ध जगत् और आनन्दपूर्ण स्वर्ग का एकीकरण साहित्य है।’ इसलिए वे आदर्शवादी और यथार्थवादी सिद्धान्त के सम्बन्ध में स्पष्ट कहते हैं कि जहाँ आदर्शवाद सिद्धान्त के रूप में आता है वहाँ साहित्यकार धार्मिक प्रवचन-कर्ता बन जाता है और जहाँ सिद्धान्ततः यथार्थवाद आता है, वहाँ वह इतिहासकार-मात्र होता है।

छायावाद का विचार करते हुए उन्होंने ‘छाया’ शब्द का संस्कृत अर्थ लिया है जो ‘सौन्दर्य’ है। इस प्रकार वे ‘छायावाद’ को मुख्य रूप में एक प्रकार की शैली ही स्वीकार करते हैं। पर उनका लक्षण है कि ‘जब वेदना के आधार पर स्वानुभूति



मयी अभिव्यक्ति होने लगी तब उसे हिन्दी में छायावाद के नाम से अभिहित किया गया'। पूर्व की कविता बाह्य-उपाधि से युक्त थी। छायावाद ने आन्तरहेतु की ओर कविकर्म को प्रेरित किया।

प्रसादजी के निबन्धों का अध्ययन करने से यह स्पष्ट हो जाता है कि वे भारतीय परंपरा के श्रद्धालु थे और उसमें विकास या नूतन उन्मेष चाहते थे। साहित्य के विभिन्न क्षेत्रों में उन्होंने जो कार्य किए, उनमें नूतन उन्मेष का यह प्रयत्न सर्वत्र दिखाई देता है। कविता में आनन्दवाद और रहस्यवाद का जो नूतन उन्मेष उन्होंने दिखाया उसे इस रूप में भी समझा जा सकता है कि वे नई प्रवृत्तियों को अपनी ही परंपरा में ढूँढ़ने के अभिलाषी थे। भारत की यह प्रवृत्ति प्राचीन है और संस्कृत के पंडितों में बहुत अधिक पाई जाती है। इतना ही कह सकते हैं कि प्रसादजी में वह अभिरुचि परिष्कृत रूप में दिखाई देती है। नाटक के क्षेत्र में भी उन्होंने नूतन उन्मेष लाने का प्रयास किया था। उसी के परिणामस्वरूप उन्होंने 'एक अक और एक दृश्य' की भारतीय पद्धति अपने आगे के नाटकों में गृहीत की जिसे प्रसादजी के आलोचक भ्रम से अंग्रेजी का प्रभाव मानते हैं। 'स्कन्दगुप्त' में पाँच अक भारतीय नाट्यशास्त्र की पंचसंधियों को ध्यान में रखकर रखे गए हैं, इसे उनके अनुमधायकों ने भी स्वीकार किया है। कथा-कहानी में नूतन उन्मेष दो विभिन्न आलंबनों के प्रति प्रेम के संघर्ष के रूप में कई स्थानों पर दिखाया गया है। 'आकाशदीप' 'पुरस्कार' आदि में यह स्थिति स्पष्ट है। यथार्थवाद के नाम पर 'काल' में वर्णसंकरिता सृष्टि को जिस प्रकार उन्होंने अधिकांश में एकत्र किया है वह नूतन उन्मेष की दृष्टि से पृथक् ही दिखाई देता है। इन्हीं नूतन उन्मेषों के समर्थन में ये निबन्ध लिखे गए हैं।

निबंध-लेखन की प्रसादजी की पद्धति निश्चय ही नितराम् बधवाली है। उसमें कसावट पूरी है। शुक्लजी निबंध को बौद्धिक श्रमसाध्य मानते हैं। प्रसादजी के यह निबंध सचमुच बौद्धिक श्रमसाध्य हैं। यह दूसरी बात है कि विषय की स्थापना के लिये उन्होंने अनुसंधान तक प्रवृत्ति सर्वत्र दिखाई है। निबंध-लेखन की कसावट वाली शैली में विषयान्तर के लिये स्थान नहीं है। इसी से इनके विचार सुविभक्त हैं और किसी प्रकार का फातू विस्तार नहीं है। सर्वत्र भेद-भाव-शून्यता, राष्ट्रीय विचार की पोषणता और परंपरा की नूतन मान्यता का ही प्रयत्न दिखाई देता है।

शैली दो प्रकार की होती है—आगमन और निगमन की। जहाँ सिद्धान्त की स्थापना पहले करके उसके पोषण में दृष्टांत उदाहरण आदि दिये जाते हैं, वह निगमन शैली कहलाती है और जहाँ दृष्टान्तों आदि से किसी सिद्धान्त पर पहुँचते हैं वह आगमन शैली होती है। प्रसादजी में दोनों प्रकार की शैलियाँ पाई जाती हैं। आगमन शैली उनके लिये इसलिये भी विशेष अनुकूल थी कि उन्होंने अपनी अभि-

व्यक्ति की सरक्षा के लिये इन निबधो का प्रणयन किया है। प्राचीन सस्कृत साहित्य का विशेष अध्ययन और उसका इन निबधो मे उपयोग होने का परिणाम यह भी हुआ कि इनकी रचना मे सस्कृत शब्दो का अत्यधिक प्रयोग है। अरबी फारसी के शब्द ढूँढने पर ही कही मिल सकते है। मुहावरो का प्रयोग भी क्वचित् ही है। बडे आश्चर्य की बात है, जिन प्रसादजी के नाटको, कहानियो तथा कविता तक मे, व्याकरण-च्युति दोष बहुधा मिल जाता है, उनके इन निबधो मे यह दोष ढूँढने पर भी नहीं मिलता। इसका एक ही कारण हो सकता है। वह यह कि प्रसादजी की कारयित्री प्रतिभा भाव-संबन्धित रही है। उस भाव के वेग मे व्याकरण की चिन्ता प्रवेश नहीं पा सकी है। पर ये निबध उनकी भावयित्री प्रतिभा अथवा मनीषा के परिणाम है। इसी से इनमे शास्त्र-चिन्तन सजग रहा है। प्रसादजी के ये निबध हिन्दी मे अपने ढग के निबध है। उनकी छायावादी शैली ऐसी विशिष्ट शैली है जिसके कारण उनका व्यक्तित्व इनमे भरपूर झलकता है। छायावादी शैली के कारण यथास्थान उनमे गूढता हो सकती है, पर उसके कारण उनका स्वरूप ऐसा विशिष्ट है कि किसी प्रकार का मेल कथमपि नहीं किया जा सकता। हिन्दी मे गम्भीर एव पुष्ट विचारात्मक निबधो की कमी है। उनके अन्तर्गत जिन निबधो की गणना होगी उनमे इन निबधो का स्थान विशिष्ट निबधो मे होगा, इसमे सन्देह नहीं।

# प्रसाद की भाषा-सम्बन्धी धारणाएँ

देवकी नन्दन श्रीवास्तव

प्रसाद आधुनिक भारतीय भाषाओं के उन सजग सामर्थ्यवान साहित्यकारों की परम्परा में आते हैं जिन्होंने पाश्चात्य विचारधारा के संपर्क से समुचित लाभ उठाते हुए भी अपने जातीय एवं राष्ट्रीय संस्कारों को उससे अभिभूत नहीं होने दिया। अतीत के रंगीन वैभव की ओर आकर्षण रखते हुए भी जर्जर रूढ़ियों से चिपटे रहने से उन्हें चिढ़ थी। साथ ही नवीनता और मौलिकता के अतिनाटकीय आग्रह से भी वे दूर थे। उनकी आस्थाएँ जीवन और साहित्य की अनेक दिशाओं में बिखरी होने पर भी स्वाध्याय एवं आत्म-निरीक्षण के सुदृढ़ आधार पर टिकी हुई थी। लगे हाथ लिख या रच देने की चलताऊ प्रतिभा के पाश से उनका व्यक्तित्व मुक्त था। विभिन्न साहित्यांगों के क्षेत्र में अद्भुत सृजनात्मक शक्ति रखते हुए भी प्रकाशित प्रयोगों में संस्कार-परिष्कार लाने की चेष्टा का तिरस्कार उनमें नहीं था। कालक्रम से उनकी कृतियों में उत्तरोत्तर प्रौढ़ता के विकास की आधारशिला उनकी यही प्रयोगशीलता है जो खड़ीबोली और छायावाद की समूची प्राण-शक्ति को 'कामायनी' के उस सांस्कृतिक स्तर पर अधिष्ठित कर गई जो इस बीसवीं शताब्दी में हिन्दी की भाषा-शक्ति के प्रतीक रूप में उपस्थित किया जा सकता है।

वस्तुतः प्रसादजी की प्रत्येक कृति एक विशिष्ट दिशा में उनका प्रयोग कही जा सकती है। सर्वथा एक ही ढाँचे पर और एक ही साँचे में रचनाओं को ढालने की प्रवृत्ति मानी उनके बहुमुखी मानस में विरसता का संचार करती थी। क्या कविता, क्या नाटक, क्या कहानी, क्या निबंध और क्या उपन्यास सर्वत्र उन्होंने कोई न कोई मार्मिक सकेत दिया है। ऐतिहासिक अनुसंधान और सामाजिक चिन्तन के प्रति उनकी निरन्तर जागरूकता के कारण ये सकेत कहीं कहीं बड़े गहरे एवं रहस्योद्घाटक सिद्ध हुए हैं। उनकी यह विशेषता भाषा के क्षेत्र में भी प्रत्यक्ष है।

प्रसादजी की धारणा बड़े ऊहापोह के बाद आस्था का रूप धारण करती थी एक बार जम जाने पर उसे डावाडोल कर देना असंभव था। इसी मूलबद्ध आत्म-विश्वास के बल पर अपने समकालीन कई चोटी के समीक्षकों के घोर विरोध के बातावरण में भी आजीवन उनकी असाधारण मेधा तीव्र स्वरो में मुखरित होती रही और उसने कितने ही मेधावी समीक्षकों को आत्मसमीक्षण के लिये विवश किया।

प्रसाद की भाषा-विषयक मान्यताओं को भी अनेक केन्द्रों से कटु आलोचना का आलम्बन बनना पड़ा और किसी न किसी सीमा में आज भी उनके विषय में आरोपों की

संख्या कम नहीं यद्यपि लगभग उन सभी आरोपों का निराकरण कही न कही प्रसादजी स्वयं कर चुके हैं और बचे खुचे ग्रंथ उनकी साहित्यिक प्रतिष्ठा के प्रवाह में लुप्त हो चले हैं। कविता, नाटक, कहानी, उपन्यास, और निबंध इन सभी क्षेत्रों में उनकी भाषां भावानुकूल एवं पात्रानुकूल बदलती चली है और उसके अंतरंग एवं बहिरंग दोनों ही पक्षों का विश्लेषण कलात्मक, व्याकरणिक, काव्यशास्त्रीय, भाषा-वैज्ञानिक एवं सांस्कृतिक दृष्टि से संभव है, फिर भी उनमें एक प्रकार की संस्कारगत एकसूत्रता सर्वत्र व्याप्त है। यह एकसूत्रता उनकी ओजमयी भावुकता, बहुरंगी कल्पना, नाटकीय कुतूहल-वृत्ति, लाक्षणिक मूर्तिमत्ता में तथा इन सब में बिखरी हुई एक दार्शनिक की बौद्धिकता की छाप में देखी जा सकती है।

समष्टि-रूप से प्रसाद की भाषागत उद्भावनाओं को हृदयगम करने के लिये इस विषय में उनके स्वतः अभिव्यक्त उद्गारों का परिचय आवश्यक है जिनके गर्भ में ब्रज भाषा के छंदों से लेकर खड़ीबोली के नवीनतम चतुर्दशपदियों एवं गीत-विधान तक के उनके नानाविध प्रयोगों के बीच चलते हुये मथन का इतिहास छिपा हुआ है। प्रस्तुत प्रसंग में उनके 'काव्यकला तथा अन्य निबंध' में अभिव्यक्त विचार विशेष प्रामाणिक एवं महत्वपूर्ण हैं।

सिद्धान्त रूप में 'कला की आत्मानुभूति के साथ विशिष्ट भिन्न सत्ता न मानने के कारण अनुभूति के लिये शब्द-विन्यास-कौशल की प्रसादजी अत्यन्त आवश्यकता नहीं समझते। उनकी दृष्टि में 'व्यञ्जना वस्तुतः अनुभूतिमयी प्रतिभा का स्वयं परिणाम है क्योंकि सुन्दर अनुभूति का विकास सौन्दर्यपूर्ण होगा ही।' काव्य में, जो आत्मा की मौलिक अनुभूति की प्रेरक है, वही सौन्दर्यमयी और सकल्पात्मक होने के कारण अपनी श्रेयस्थिति में रमणीय आकार में प्रविष्ट होती है। वह आकार वर्णात्मक रचना विन्यास में कौशलपूर्ण होने के कारण प्रेय भी होता है।<sup>१</sup>

स्पष्ट है कि प्रसादजी अभिव्यक्ति की पूर्णता को आत्माभिव्यक्ति की तीव्रता का ही परिणाम मानते हैं। दूसरे शब्दों में भाषा की सामर्थ्य मूलतः वे भाव की गहराई में ही सन्निहित समझते हैं। अपनी इस धारणा को उन्होंने एक उदाहरण द्वारा पल्लवित करना चाहा है:-

'कहा जाता है कि वात्सल्य की अभिव्यक्ति में तुलसीदास सूरदास से पिछड़ गये हैं। तो क्या यह मान लेना पड़ेगा कि तुलसीदास के पास वह कौशल या शब्द-विन्यास-पटुता नहीं थी जिसके अभाव के कारण ही वे वात्सल्य की सम्पूर्ण अभिव्यक्ति नहीं कर सके? किन्तु यह बात तो नहीं है। सोलह मात्रा के छन्द में अन्तर्भावों को प्रकट करने की जो विदग्धता उन्होंने दिखाई, वह कविता-संसार में विरली

है। फिर क्या कारण है कि रामचन्द्र के वात्सल्य रस की अभिव्यजना उतनी प्रभाव-शालिनी नहीं हुई, जितनी सूरदास के श्याम की। मैं तो कहूँगा यही प्रमाण है आत्मानुभूति की प्रधानता का। सूरदास के वात्सल्य में सकल्पात्मक एवं मौलिक अनुभूति की तीव्रता है, उस विषय की प्रधानता के कारण .. ... दोनो कवियों के शब्द-विन्यास-कौशल पर विचार करने से स्पष्ट प्रतीत होगा कि जहाँ आत्मानुभूति की प्रधानता है वही अभिव्यक्ति अपने क्षेत्र में पूर्ण हो सकती है। वही कौशल या विशिष्ट पद-रचना-युक्त काव्यशरीर सुन्दर हो सका है।<sup>१</sup>

काव्य-भाषा की रमणीयता की आधारशिला व्यापक रूप में कवि की आत्मा की सकल्पात्मक मूल अनुभूति ही हो सकती है—ऐसा उनका निश्चित मत है। साथ ही विषय विशेष के अनुरोध से भाषा की शक्ति उभर सकती है यह संकेत भा यहा ध्वनित है।

साहित्य में प्रयुक्त एक एक शब्द के पीछे अनेक परम्पराओं का इतिहास होता है भाषा के इस सांस्कृतिक पक्ष के प्रति भी प्रसादजी की सूक्ष्म सजगता यत्र-तत्र प्रत्यक्ष है। भाषादर्श के शास्त्रीय धरातल पर इस दृष्टि से उनकी धारणा औचित्यारक कही जा सकती है। रहस्यवाद के प्रमग में 'काम' शब्द के अर्थ-विकास का विश्लेषण करते हुए उनके निम्नलिखित वाक्य उनकी भाषाविषयक गहरी पैठ के परिचायक है। —

‘कुछ लोगो का कहना है मेसोपोटामिया या बाबिलन के बाल, ईस्टर प्रभृति देवताओं के मन्दिरों में रहने वाली देवदासिया ही धार्मिक प्रेम का उद्गम हैं और वही से धर्म और प्रेम का मिश्रण, उपासना में कामोपभोग इत्यादि अनाचार का आरम्भ हुआ तथा यह प्रेम ईसाई धर्म के द्वारा भारतवर्ष के वैष्णव धर्म को मिला किन्तु उन्हें यह नहीं मालूम कि काम का धर्म में अथवा सृष्टि के उद्गम में बहुत बड़ा प्रभाव ऋग्वेद के ही समय से ही माना जा चुका है—यह काम प्रेम का प्राचीन वैदिक रूप है और प्रेम शब्द से वह शब्द अधिक व्यापक भी है। जबसे हमने प्रेम शब्द को love या इश्क का पर्याय मान लिया, तब से 'काम' शब्द की महत्ता कम होगई। सम्भवत विवेकवादियों की आदर्शभावना के कारण इस शब्द में केवल स्त्री पुरुष सम्बन्ध के अर्थ का ही भान होने लगा।’<sup>२</sup>

शब्द-प्रयोग के औचित्य के प्रति प्रसाद की यह निष्ठा कही कही अर्थों के ऐतिहासिक अनुसंधान की प्रबलता के साथ व्यक्त हुई है जैसे 'यवनिका' को लेकर उनका निम्नलिखित वाक्य —

‘कुछ लोगो का कहना है कि भारत में 'यवनिका' यवनो अर्थात् ग्रीको से

१. काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध पृ० ४४-४५

२. काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध पृ० ४७

नाटको मे ली गई है, किन्तु मुझे यह शब्द शुद्ध रूप से व्यवहृत 'जवनिका' भी मिला। अमरकोष मे-प्रतिसीरा जवनिका स्यात् तिरस्कारिणी मा तथा हलायुध मे अपटी काडपट स्यात् प्रतिसीरा जवनिका तिरस्करिणी।

इसमे 'य' से नहीं बल्कि 'ज' से ही जवनिका का उल्लेख है। जवनिका से शीघ्रता का द्योतन होता है। 'जव' का अर्थ वेग और त्वरा से है। तब जवनिका उस पट को कहते हैं, जो शीघ्रता से उठाया या गिराया जा सके।<sup>१</sup>

अनेक प्राचीन भारतीय शब्दों को बिना सोचे समझे विदेशी स्रोतों से आया हुआ मान लेने की भ्रांति के निराकरण की यह चेष्टा प्रसाद के प्रबल राष्ट्रीय एवं जातीय सस्कार की द्योतक है जो उनकी सांस्कृतिक पृष्ठभूमि के निर्माण में सहायक हुई है।

भाषा की सरलता एवं क्लिष्टता के सबंध में भी प्रसाद का दृष्टिकोण बड़े स्पष्ट शब्दों में व्यक्त हुआ है। विशेष रूप से नाटको की भाषा के प्रसंग में कुछ आलोचकों के आरोपों का उत्तर देते हुए उन्होंने कहा था कि "प्रभाव का असंबद्ध स्पष्टीकरण भाषा की क्लिष्टता से भी भयानक है। ..

भाषा की सरलता की पुकार भी कुछ ऐसी ही है। ऐसे दर्शकों और समालोचकों का अभाव नहीं, किन्तु प्रचुरता है, जो पारसी स्टेज पर गाई गई गजलों के शब्दार्थों से अपरिचित रहने पर तीन बार तालिया पीटते हैं। क्या हम नहीं देखते कि बिना भाषा के अबोल चित्रपटों के अभिनय में भाव सहज ही समझ में आते हैं और कथकल के भावाभिनय भी शब्दों की व्याख्या ही है? अभिनय तो सुरुचिपूर्ण शब्दों को समझाने का काम रगमच से अच्छी तरह करता है।<sup>२</sup>

यहाँ प्रसादजी का निश्चित संकेत यह है कि नाटकीय प्रभाव की सुसंबद्ध योजना के लिये भाषा की सरलता अनिवार्य नहीं कही जा सकती। वस्तुविन्यास की गम्भीरता के अनुकूल ही भाषा भी गूढ़ हो सकती है।

पात्रानुकूल भाषा के स्वरूप-विधान की स्वाभाविकता के सबंध में भी प्रसादजी का अपना दृष्टिकोण है जो पात्रों के स्थूल बहिरंग भेद के आधार पर नहीं वरन् सूक्ष्म मनोवृत्तियों के आधार पर भाषा-भेद की व्यवस्था का पोषक है जैसा उनके निम्नलिखित वाक्यों से स्पष्ट है—

"एक मत यह भी है कि भाषा स्वाभाविकता के अनुसार पात्रों की अपनी होनी चाहिये और इस तरह कुछ देहाती पात्रों से उनकी अपनी भाषा का प्रयोग कराया जाता है। मध्यकालीन भारत में जिस प्राकृत का संस्कृत से सबंध कराया गया था, वह बहुत कुछ परिमार्जित और कृत्रिम सी थी। सीता इत्यादि भी संस्कृत

१ 'काव्यकला' तथा अन्य निबन्ध—रगमच पृ० ९८

२ काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध पृ० १०८-१०९

बोलने में असमर्थ समझी जाती थी। वर्तमान युग की भाषा-सम्बन्धी प्रेरणा भी कुछ वैसी ही है किन्तु आज यदि कोई मुगलकालीन नाटक में लखनवी उर्दू मुगलों से बुलवाता है, तो वह भी स्वाभाविक या वास्तविक नहीं है। फिर राजपूतों की राजस्थान भाषा भी आनी चाहिये। यदि अन्य असभ्य पात्र है तो उनकी जगली भाषा भी आनी चाहिये। और इतने पर भी क्या वह नाटक हिन्दी का ही रह जाएगा ? यह विपत्ति कदाचित् हिन्दी नाटको के लिये ही है।<sup>१</sup>

भाषा की देशकालपात्रानुसार स्वाभाविकता की सीमाओं का निर्देश करते हुए भाषा की साहित्यिक एकरूपता की मर्यादा की ओर प्रसादजी ने अपना जो आग्रह व्यक्त किया है वह आज भी हिन्दी भाषा से संबंधित समस्याओं के समाधान में सहायक सिद्ध हो सकता है।

भाषा की सरलता और क्लिष्टता का आधार भी प्रसादजी के अनुसार बहिरंग प्रयोगों में नहीं वरन् वर्णित भावों और विचारों के मूल में ही विद्यमान है। उनकी स्पष्ट धारणा है कि 'सरलता और क्लिष्टता पात्रों के भावों और विचारों के अनुसार भाषा में होगी ही और पात्रों के भावों और विचारों के ही आधार पर भाषा का प्रयोग नाटको में होना चाहिये, किन्तु इसके लिए भाषा की एकतंत्रता नष्ट करके कई तरह की खिचड़ी भाषाओं का प्रयोग हिन्दी नाटको के लिये ठीक नहीं।'<sup>२</sup>

भाषा की एकतंत्रता के प्रति प्रसाद का तीव्र ममत्व भाषा की जीवनीशक्ति एवं गतिशीलता के क्षेत्र में उनकी पैनी परख का परिचायक है।

प्रसादजी के अनुसार सांस्कृतिक दृष्टि से भी भाषा में पूर्ण एवं सबल अभिव्यक्ति की क्षमता होनी आवश्यक है और यह तभी संभव है जब भाषा का व्यवहार पात्रगत संस्कृति का दृढ़ आधार लिये हो—उन्हीं के शब्दों में—

'पात्रों की संस्कृति के अनुसार उनके भावों और विचारों में तारतम्य होना भाषाओं के परिवर्तन से अधिक उपयुक्त होगा। देश और काल के अनुसार भी सांस्कृतिक दृष्टि से भाषा में पूर्ण अभिव्यक्ति होनी चाहिये।'<sup>३</sup>

युग की नवीन आवश्यकताओं के अनुरूप भाषा में नवीन शब्दों की अवतारण प्रसादजी उपयोगी ही नहीं वरन् अनिवार्य समझते हैं। छायावादी कविता के सूक्ष्म आभ्यंतर भावों की अभिव्यक्ति के लिये नवीन शब्द-योजना की अपेक्षा पर बल देते हुए वे कहते हैं—

'आभ्यंतर सूक्ष्म प्रेरणा बाह्य स्थूल आकार में भी कुछ विचित्रता उत्पन्न करती है। ..... हिन्दी में नवीन शब्दों की भगिमा स्पृहणीय आभ्यंतर वर्णन के

१ 'काव्यकला तथा अन्य-निबन्ध' रंगमंच पृ० १०९

२. काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध पृ० १०६-११०

३ काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध पृ० ११०

लिए प्रयुक्त होने लगी। शब्द-विन्यास में ऐसा पानी चढ़ा कि उसमें एक तड़प उत्पन्न करके सूक्ष्म अभिव्यक्ति का प्रयास किया गया.... .।

‘शब्दों में भिन्न प्रयोग से एक स्वतंत्र अर्थ उत्पन्न करने की शक्ति है। समीप के शब्द भी उस शब्द विशेष का नवीन अर्थ द्योतन करने में सहायक होते हैं। भाषा के निर्माण में शब्दों के इस व्यवहार का बहुत हाथ होता है। अर्थबोध व्यवहार पर निर्भर करता है, शब्द शास्त्र में पर्यायवाची तथा अनेकार्थवाची शब्द इसके प्रमाण हैं। इसी अर्थ चमत्कार का महात्म्य है कि कवि की वाणी में अभिधा से विलक्षण अर्थ साहित्य में मान्य हुए।’<sup>१</sup>

इन वाक्यों से यह भी स्पष्ट ध्वनित होता है कि प्रसादजी ‘विलक्षण’ अर्थ का चमत्कार उत्पन्न करने की कला को भाषा की शक्ति एवं स्फूर्ति का एक प्रधान लक्षण मानते हैं।

प्रेम और सौन्दर्य के गायक प्रसाद की अभिरुचि भाषा के शृंगार-क्षेत्र में भी प्रत्यक्ष है। भाषा में कान्ति एवं वैचित्र्य का सृजन करना वे कवि-कौशल की अत्यन्त महत्वपूर्ण कसौटी मानते हैं। उनके अनुसार—

‘शब्द और अर्थ की स्वाभाविक वक्रता विच्छिन्ति, छाया और कान्ति का सृजन करती है। और इस वैचित्र्य का सृजन करना विदग्ध कवि का ही काम है। वैदग्ध्य भगी भणिति में शब्द की वक्रता लोकोत्तीर्ण रूप में अवस्थित होती है।’<sup>२</sup>

इस छायामयी वक्रता की सृष्टि में भाषा के व्याकरणिक रूपों के विशिष्ट प्रयोगों के योगदान का सकेत करते हुए प्रसादजी कहते हैं कि ‘कभी कभी स्वानुभव सवेदनीय वस्तु की अभिव्यक्ति के लिये सर्वनामादिकों का सुन्दर प्रयोग इस छायामयी वक्रता का कारण होता है—वे आखे कुछ कहती हैं। ... केवल भगिमा के कारण ‘वे आखे’ में ‘वे’ एक विचित्र तड़प उत्पन्न कर सकता है।’<sup>३</sup>

यही पर यह भी सकेत कर देना अप्राप्तिक न होगा कि भाषा-भगिमा के सबध में प्रसाद की उक्त धारणा पर कुतक जैसे वक्रोक्तिवादी संस्कृत आचार्यों की प्रेरणाओं की छाप प्रत्यक्ष है।

प्रसादजी प्रमुखतः जिस धारा के कवि समझे जाते हैं उसके स्रोत को पूर्णतः पाश्चात्य कहकर उस धारा पर अभारतीयता का मिथ्या आरोप करने का दुस्साहस करने वाले समालोचकों का मुँह बंद करने के लिये अपनी धारणाओं को भारतीय आचार्यों की परंपरा से जोड़ देने की प्रवृत्ति अपनाना भी उनके लिये एक

१ काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध पृ० १२३

२ वही पृ० १२५

३ वही पृ० १२५-१२६



प्रकार से अनिवार्य हो गया था । भाषा के नवीन कलापक्ष का आधार भी प्रसादजी को कदाचित् इसीलिये प्राचीन भारतीय साहित्य में खोज कर रखना पड़ा ।

प्रसाद की अपनी रचनाओं की भाषा में उनके द्वारा प्रस्तुत सारी मान्यताये भले ही पूर्णरूपेण चरितार्थ न हुई हो और यह भी सत्य है कि उनकी कई प्रारम्भिक कृतियाँ उनके स्वनिर्धारित भाषा की कसौटी पर खरी नहीं उतरती फिर भी उनका अधिकांश साहित्य उनके भाषादर्श का पूर्ण एवं सफल प्रतिनिधित्व करता है और इस दिशा में भी उनकी ग्रास्थायी हिन्दी जगत को ही नहीं बरन इतर भारतीय भाषाओं के साहित्य को भी अनेक अंशों में अपेक्षित प्रेरणा दे सकती है ।

## “उस पार तमिस्र परिधियों के.....”

द्वयावत

जब ‘प्रसाद’ जी की आत्मा से प्रथम बार सम्पर्क स्थापित किया तो यह रहस्य अपने तक छिपाये रहा। सोचता था शीघ्र ही वह युग आएगा जब आत्माऽवाहन का सम्बन्ध विश्वास या आस्था से नहीं, तथ्य से होगा। युग आकर भी नहीं आया। क्या पता कब आये। क्या प्रतीक्षा करना ठीक है? सुना है युग आते नहीं, लाये जाते हैं. . .।

आत्माऽवाहन एक सत्य है। मेरे निकट वह इतना प्रकट है जितना यह कि मैं लिख रहा हूँ। आज, संयोग की बात है कि प्रसाद-जयन्ती है। रह रहकर मेरे मन में उन रातों की स्मृतियाँ हलचल मचाती हैं, जब मैं माध्यम के होठों से घण्टों तक उस प्रसादवाणी को सुनता था, उन आश्वासनों से आश्वस्त हो, उनकी मधुर समवेदना में खोया रहता था।

जिस माध्यम के प्रयोगों की सफलता और सत्यता को मैं ही नहीं अन्य अनेक तटस्थ व्यक्ति जाच चुके थे, एक दिन उमी ने सुझाया, प्रसादजी को बुलाये।

मुझे ऐसा लगा, मानो दूर विदेश में मुझे अचानक पता चला हो कि उसी नगर में मेरा एक घनिष्ट मित्र बहुत दिनों से अज्ञातवास कर रहा हो और मेरे सम्मुख यह प्रस्ताव रखा जा रहा हो कि, चलो उससे मिले।

प्रसादजी इस दृष्टि से भाग्यवान् थे कि उन्हें हिन्दी पाठकों की सर्वाधिक श्रद्धा मिली। पार्थिव निधन ने, उनके और हमारे बीच, जो स्थूल भीत थी वह भी ढा दी। हिन्दी-जगत ने प्रसाद का काव्य ही नहीं अपनाया प्रत्युत उसे काव्य के माध्यम से उस विशाल हृदय को भी अपनाया है।

उनकी आत्मा का आवाहन मेरे अन्य आवाहनों में सबसे अधिक स्फूर्तिमय था।

.... एक दिन जीवन के प्रति एक तटस्थ वितृष्णा का भाव देख कर मैंने उनकी आत्मा से प्रश्न किया,

—क्या आपने अपने जीवन में अपने जीवन का लक्ष्य प्राप्त कर लिया था?

उन्होंने उत्तर में कहा

जीवन का लक्ष्य जीवन से इतर कुछ नहीं होता, जहाँ तक जीवन को ले जाया जाये। ऐसा भी कभी नहीं होता कि जिस प्राणी का जो लक्ष्य हो वह जीवन में उसे प्राप्त न हो। जो कुछ प्राप्त करने के लिये एक आत्मा शरीर धारण करती है,

यदि उसे ही तुम जीवन का लक्ष्य कहते हो, तो वह तो उसे निश्चय ही प्राप्त हो जाता है। हाँ, जीवित अवस्था में प्राणी जो कुछ प्राप्त करने का मनोरथ करता है, वह कल्पना के पूर्व-अद्विक्त रूप में कम प्राप्त होता है। उसके न मिलने से कुछ विशेष अन्तर भी नहीं पड़ता। सच तो यह है, जीवन-काल में एक व्यक्ति जो कुछ प्राप्त कर लेता है, वही उसका लक्ष्य है।

—और जो कुछ वह प्राप्त नहीं कर पाता ?

—वह उसके अगले जीवन का लक्ष्य बन सकता है।

—किन्तु हम जो कुछ पा लेते हैं, उसे लक्ष्य नहीं कहते, जो पाना होता है, लक्ष्य तो उसे कहते हैं।

—जिसकी प्राप्ति निश्चित है आत्मा का लक्ष्य तो वही होता है, वही कुछ भी। तुम मेरी बात समझो। आत्मा जो कुछ पाने के लिये जन्म लेती है, वह उसमें कोई नहीं छीन सकता। हा, इस बीच में अपनी स्वतन्त्र इच्छाएँ बना सकता है। पर उसकी वह सब इच्छाएँ पूर्ण ही होगी, ऐसी बात नहीं।

—आपकी पार्थिव मृत्यु हो चुकी है। अब भी आपके पास स्मृतियाँ हैं, निर्णय-आत्मिका बुद्धि है और बहुत कुछ है जो पार्थिव शरीर के साथ जुड़ा था। जो कुछ आपने पाना चाहा, और न पा सके, क्या इसका दुःख उन स्मृतियों में न होगा ? स्मृतिगत दुःख या सुख दोनों ही, इस समय आपकी आत्मा के साथ हैं। उन्हीं के आधार पर तो आत्मा अपना लक्ष्य स्थिर करेगी ?

—हा, इस प्रकार वह, जो मैं न पा सका और यदि अब भी पाना चाहूँ, तो वह पाने के लिये मुझे जन्म धारण करना होगा और मैं वह अवश्य पा लूँगा। ऐसी स्थिति में मेरे अगले जन्म का वही लक्ष्य होगा और मुझे अवश्य मिलेगा।

मैं चाहता था कि यदि उनकी आत्मा मुझे तनिक अवसर दे तो मैं उनके जीवन के विषय में कुछ पूछूँ। पर, वह तो वार्तालाप को खे कर अपनी दिशा में ले जाते थे और मैं भुँझलाता रह जाता था।

एक दिन आवाहन चक्र पर बैठने से पहले ही दृढ़ विचार बना लिया कि आज सब कुछ पूछूँगा। यह बात मैंने अपने हृदय में ही रखी, माध्यम को नहीं बताया।

चक्र पर उनकी आत्मा ने आते ही कहा,

—कोई व्यक्तिगत प्रश्न नहीं।

मैं स्तब्ध रह गया कुछ खिसिया भी गया।

द्वारा फिर यही आदेश मिला,

—कोई व्यक्तिगत प्रश्न नहीं।

अब तक के आवाहनो की घनिष्ठता मानो उन्होंने क्षण भर में तोड़ दी। मानो यह वह प्रसादजी नहीं थे जो घण्टो मुझे तर्क में उलझाये रहते थे, सम्बल भी देते रहते थे। अचानक बड़े दूर-से लगने लगे। ... यह विचार मन में कौन गया, क्या इनकी आत्मा को उस स्मृति से कष्ट पहुँचेगा, इसलिये मना कर रहे हैं।

मेरे अन्दर का हठी बालक जग गया। मैंने उनके आदेश की चिन्ता न करते हुए, उनके असन्तुष्ट होने की चिन्ता न करते हुए, कुछ भी चिन्ता न करते हुए, मन्त्रवत् कहा,

—नहीं मुझे पूछना है 'आसू' .. . . .

मैंने सुना, माध्यम की ध्वनि तीव्र और गम्भीर हो गयी थी मानो कोई कुएँ में से बोल रहा हो। वह कह रहे थे,

—काव्य की नायिका उस इष्ट प्रतिभा की भाँति है जो अपने आराधक को मुक्ति तक देती है पर स्वयं मिट्टी होने का शाप सदा शीस पर सभाले रहती है। उसका पता क्यों चाहिये ? उसकी मिट्टी अपवित्र हो जायेगी।

“उसकी मिट्टी अपवित्र हो जायेगी”—इस वाक्य में निहित श्रद्धा की असीमता से मैं जो कुछ समझ गया, वह उनके ‘पता बताने’ से न समझता।

वह कहते रहे,

—काव्य की वेदना से दुखी होने की मूर्खता करना मन्दिर में रमोई बनाना है। ‘आसू’ में वेदना तो व्याजमात्र है, काव्य को बल देने भर के लिये है। काव्य में कवि अपने सुख-दुःख की चर्चा करता है क्योंकि सुख दुःख सार्वभौम हैं। तुम उसे घर-गृहस्थी की चर्चा समझ कर उनमें छिपे व्यक्तियों का परिचय खोजना चाहते हो।

उनकी आत्मा को साहित्यिक चर्चा अधिक प्रिय थी और अब भी है, व्यक्तिगत नहीं। मुझे समझाते हुए कहते रहे,

—वेदना के न रहने पर भी ‘आँसू’, ‘आसू’ रह सकता है क्या ?

मेरे मना कर देने पर बोले,

—‘आसू’ वेदना से उत्पन्न अवश्य हुआ है फिर भी वह वेदना पर पूर्ण आश्रित नहीं है। वह उससे मुक्त हो सकता है। ‘आसू’ तो एक काव्य-सृष्टि-विशेष का वातावरण है। वेदना ने उसका निर्माण किया हो इससे क्या ? उस वातावरण में सुख भी रह सकता है। उसमें आनन्द को स्थान है। ‘आसू’ के प्रवाह में कुछ और भी लिख सकता था जिसका वातावरण ‘आसू’ सा होता। सोचो, जिस रूप को ‘आँसू’ में रोते हुए देखा है और वह प्रिय लगा है, वह रूप यदि मुस्काये तो क्या प्रिय नहीं लगेगा ?

मैंने अचानक फिर व्यक्तिगत प्रश्न करते हुए कहा,

—आप अब क्यों नहीं लिखते । जैसे अब बोल रहे हैं — ऐसे ही बोलते चले कौंसा अच्छा हो ?

यह सुनकर उन्होंने अपनी असमर्थता इन शब्दों में व्यक्त की ।

—जब लिखना न श्रेय है और न प्रिय तो मैं यह निराधार निर्माण क्यों करने लगा ? हाँ तुम लिखो मैं देखता चलूँगा ।

—आप क्यों नहीं लिखते ?

—तुम लिखोगे । मैं देखता चलूँगा । जिस दिन तुम वह लिखोगे, तुम्हें आभास भी न होगा कि तुम लिख रहे हो ।

वर्ष बीतते गये ।

इस बीच में बहुत उथल पुथल रही । जीवन के शेषनाग ने कई बार फन बदला और मेरे जीवन में भूचाल आगये । भूचाल भी ऐसे जिन्होंने आकाश को धरती पर बिछा दिया । आत्माऽवाहन सम्बन्धी प्रयोगों के रहस्य-जालों ने मुझे चारों ओर से उलझा लिया । सकेत रूप में उनका वर्णन मैं अपने उपन्यास 'नहीं मरेगे' में कर चुका हूँ । माध्यम पास रहते हुये भी बहुत दूर हो गया और वर्षों बाद कभी 'प्रसाद' जी की आत्मा से मिलना होता । क्या-क्या बातें हुईं, उन सबके लिये यहाँ स्थान नहीं है । हिन्दी साहित्य के विषय में उन्होंने जो भविष्यवाणियाँ की, वह ज्यों की त्यों सत्य हुईं । उनकी बातें या तो आत्मा सम्बन्धी होती या हिन्दी साहित्य सम्बन्धी, विशेषकर मेरे साहित्यगुरु प्रातः स्मरणीय प० दुर्गादत्त त्रिपाठी के अप्रकाशित महान् साहित्य के विषय में बहुत कुछ कहते थे । हाँ उनके साहित्य के विषय में 'अप्रकाशित' शब्द के स्थान पर सदा 'स्वतः प्रकाशित' शब्द प्रयुक्त करते थे । आरम्भ में तो उनके इस विशेष प्रयोग से वाक्य का अर्थ समझना भी कठिन हो जाता था । हिन्दी प्रकाशकों के विषय-चर्चा चलने पर वह अपनी सयत भाषा की सीमा में जितने कटु हो सकते थे, हो गये ।

लगभग बीस वर्ष पश्चात् वह घटना घटी जब मैंने 'अभियान' के अन्तिम चरणान्तर्गत यह पद लिखा,

तुम भावदूत हो, जाकर  
उनका एकान्त बुला दो,  
मेरे एकान्त प्रहर का  
यों कुछ तो मन बहला दो ।

जिसकी अर्थ-अस्पष्टता से मैं अब भी असन्तुष्ट हूँ किन्तु अभियान के कई अन्य पदों की भाँति इसे भी यो ही छपने दे रहा हूँ । 'प्रसादजी' की इच्छा ऐसी ही है ।

बैसे तो साहित्य-सृजन सदा ही प्रेरणा पर निर्भर होने के कारण आत्मविस्मृति की मनःस्थिति लेकर आता है। पर 'अभियान' यह सत्य है, एक सम्मोहित-सी स्थिति में लिखा गया है।

मेरे एक मित्र यह चाहते हैं कि मैं उपलिखित अनुभव को पुष्ट करने के लिए कुछ प्रमाण दूँ। मैं प्रमाण ऐसे दे सकता हूँ, और दूँगा कि ससार को अपनी आँखों और अपने कानों पर भी शायद विश्वास उठ जाये, पर इस समय इन बातों को लिखने के पश्चात् मेरे मन में एकमात्र इच्छा यह है कि शीघ्र से शीघ्र 'प्रसादजी' की आत्मा से फिर सम्बन्ध स्थापित करूँ, प्रमाण चाहने वाले प्रतीक्षा कर सकते हैं।